

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**Departamento de Filología Inglesa II (Literatura de los Países de
Habla Inglesa)**



**PAISAJES DE LA IMAGINACIÓN: UN DIÁLOGO
ENTRE VISUALIDAD Y TEXTUALIDAD EN LA
OBRA DE EMILY CARR.**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Rosa M^a Álamo Martín

Bajo la dirección de la doctora

Esther Sánchez-Pardo González

Madrid, 2010

- **ISBN: 978-84-693-3352-5**

PAISAJES DE LA IMAGINACIÓN

Rosa M^a Álamo Martín

PAISAJES DE LA IMAGINACIÓN: UN
DIÁLOGO ENTRE VISUALIDAD Y
TEXTUALIDAD EN LA OBRA DE EMILY
CARR

TESIS DOCTORAL

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA II
(LITERATURA DE LOS PAÍSES DE LENGUA
INGLESA)

Rosa M^a Álamo Martín

Directora: Dra. Esther Sánchez-Pardo González

Madrid 2009

ÍNDICE

Lista de ilustraciones

1. Introducción.....	1
1.1. Objetivo de la investigación.....	3
1.2. Fuentes bibliográficas.....	5
1.3. Metodología.....	7
1.4. Desarrollo teórico de las disciplinas utilizadas..	10
1.4.1. Psicoanálisis.....	10
1.4.2. Antropología.....	15
1.4.3. Crítica de arte.....	20
1.4.4. Crítica cultural: el concepto de “exotismo”	28
2. Primitivismo y modernidad.....	37
2.1. Consideraciones generales.....	37
2.2. El punto de vista de la antropología.....	40
2.3. El punto de vista de la historia del arte.....	77
2.4. El discurso de los artistas	88
2.5. El retorno de lo primitivo	120
3. Emily Carr: vocación creadora.....	133
3.1. <i>Klee Wyck</i> : una mirada exótica.....	133
3.2. Diarios de artista.....	175
3.3. Escritos teóricos: la herencia del trascendentalismo.....	213

3.4. Obra pictórica.....	265
3.4.1. La pintura etnográfica.....	268
3.4.2.El descubrimiento de la pintura.....	275
3.4.3.El retorno a la naturaleza y a la temática Nativa.....	293
4. Conclusión.....	302
Bibliografía.....	309

Lista de ilustraciones

Henri Matisse, *Interior en Niza*, 1919 ó 1920. Óleo sobre lienzo, 132,1 x 88,9 cm. The Art Institute of Chicago. *Página 52*

Pablo Picasso, *Hombre con pipa*, 1911. Óleo sobre lienzo, 90,7 x 61 cm. Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas. *Página 52*

Caja de tambor con dibujos de búho, cuervo y oso, Cultura Yakutat Tlingit, 1850-1900. 83 x 33,8 x 93,5 cm. Materiales: tuya, oreja marina y clavos de hierro. Técnicas: pintura, incrustación y clavado. National Museum of the American Indian Smithsonian Institution. *Página 53*

Paul Gauguin, *El espíritu vigilante de los muertos (Manao tupapau)*, 1892. Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm. Albright-Nox Art Gallery, Buffalo, New York. *Página 58*

Sombrero de mimbre, Cultura Nuu-chah-nulth, 1800 – 1830. 37, 2 x 21 cm. National Museum of the American Indian Smithsonian Institution. *Página 62*

Pablo Picasso, *Busto de mujer*, 1907. Óleo sobre lienzo, 64 x 50 cm. Národní Galerie, Praga. *Página 80*

Emil Nolde, *El Vellochino de oro*, 1910. Óleo sobre lienzo. Bayerische Staatsgemaldegammlungen, Munich. *Página 80*

Emily Carr, *Three Totems*, 1928. Óleo sobre lienzo, 109,0 x 69, 4 cm. Vancouver Art Gallery. *Página 87*

Emily Carr, *Alert Bay, Mortuary Boxes*, 1908. Acuarela y grafito, 54,5 x 38,3 cm. Vancouver Art Gallery. *Página 150*

Emily Carr, *Cedar Sanctuary*, 1942. Óleo sobre papel, 91,2 x 61 cm. Vancouver Art Gallery. *Página 182*

Emily Carr, *Sombreness Sunlit*, 1938-40. Óleo sobre lienzo, 111,9 x 68, 6 cm. British Columbia Archives. *Página 206*

Emily Carr, *Above the Trees*, h. 1939. Óleo sobre papel tejido, 91,2 x 61 cm. Vancouver Art Gallery. *Página 211*

Emily Carr, *Totem Poles, Kitseukla*, 1912. Óleo sobre lienzo, 126,8 x 98,4 cm. Vancouver Art Gallery. *Página 269*

Emily Carr, *The Welcome Man*, 1913. Óleo sobre cartón, 95,3 x 64,8 cm. National Gallery of Canada. *Página 270*

Emily Carr, *Kispiox Village*, 1912. Óleo sobre lienzo, 93,4 x 78,1 cm. British Columbia Archives. *Página 270*

Emily Carr, *Indian Village, Uchuelet*, 1899. Dibujo a tinta, 22,2 x 30,3 cm. British Columbia Archives. *Página 272*

Emily Carr, *Cumshewa*, h. 1912. Acuarela y grafito, 52 x 75,5 cm. National Gallery of Canada. *Página 274*

Emily Carr, *Big Raven*, 1931. Óleo sobre lienzo, 87 x 114 cm. Vancouver Art Gallery, Emily Carr Trust. *Página 275*

Emily Carr, *Vanquished*, 1928-30. Óleo sobre lienzo, 92 x 129 cm. Vancouver Art Gallery, Emily Carr Trust. *Página 280*

Emily Carr, *The Mountain*, 1933. Óleo sobre lienzo, 111,4 x 68 cm. Mc Michael Canadian Collection, Kleinburg, Ontario. *Página 283*

Emily Carr, *Indian Church*, 1929. Óleo sobre lienzo, 108,6 x 68,9 cm. Art Gallery of Ontario, Toronto, donación de Charles S. Band. *Página 284*

Lawren Harris, *Mount Robson*, h. 1929. Óleo sobre lienzo, 50 x 60 cm. Mc Michael Canadian Collection, Kleinburg, Ontario. *Página 286*

Emily Carr, *Old Time Coast Village*, 1929-30. Óleo sobre lienzo, 91,3 x 128,7 cm. Vancouver Art Gallery, Emily Carr Trust. *Página 287*

Emily Carr, *Untitled*, 1931-1932. Óleo sobre papel, 46 x 30 cm. Vancouver Art Gallery. *Página 290*

Emily Carr, *Mrs. Douse, Chieftainess of Kitwancool*, 1928. Acuarela sobre papel, 30,4 x 26,3 cm. British Columbia Archives. *Página 291*

Emily Carr, *A Haida Village*, h. 1929-30. Óleo sobre lienzo, 82,7 x 60,5 cm. McMichael Canadian Collection, Kleinburg, Ontario. *Página 293*

Richard Long, *River Avon Mud Drawing*, 1989. Fotolitografía 64,5 x 95,5 cm. Donación de Edition Schelmann, Munich y Nueva York. *Página 296*

Emily Carr, *Loggers' Culls*, 1935. Óleo sobre lienzo, 69 x 112,2 cm. Vancouver Art Gallery. *Página 298*

Emily Carr, *Scorned as Timber, Beloved of the Sky*, 1935. Óleo sobre lienzo, 112 x 68,9 cm. Vancouver Art Gallery, Emily Carr Trust. *Página 300*

Lista de abreviaturas

GP: *Growing Pains*

H & T: *Hundreds and Thousands*

KW: *Klee Wyck*

1. Introducción

Emily Carr (1871-1945) es una figura señera en el panorama del arte y las letras de Canadá. Tiene, asimismo, un lugar destacado en las literaturas en lengua inglesa y su posición en la pintura moderna es incontestable. Hija de padres ingleses, Emily Carr nació en Victoria, British Columbia, en el seno de una familia tradicional de clase media. Recibió una formación convencional que Carr decidió completar con estudios artísticos, iniciados en San Francisco en 1890 y que continuaría más tarde en Inglaterra y en Francia, en épocas diferentes de su vida. Sin embargo, su revelación pública como pintora se produjo en fecha tardía, en 1927, después de una larga etapa de aislamiento e inactividad artística. Incluso entonces, la repercusión pública de su obra se limitó a los círculos artísticos más modernos, en especial al grupo de pintores canadienses conocido como *Grupo de los Siete*. Su reconocimiento como escritora llegaría en 1941, con la concesión del Governor General's Award por su colección de historias indias *Klee Wyck*. Cuando la escritora recogió esta preciada distinción tenía setenta años y su salud era ya muy precaria. No obstante, la obra tuvo un éxito inmediato y un impacto positivo no desdeñable en una época de pesimismo general provocado por la Segunda Guerra Mundial. La respuesta favorable del público, con quien Emily Carr siempre mantuvo una relación conflictiva, estimuló su talento narrativo y en los años siguientes vieron la luz dos libros más: *The Book of Small* (1942) y *The House of All Sorts* (1944). Posteriormente a su fallecimiento en 1945 fueron apareciendo nuevas obras, todas ellas de inspiración autobiográfica: *Growing Pains* (1946), *The Heart of a*

Peacock (1953), *Pause: A Sketch Book* (1953) y *Hundreds and Thousands: The Journals of an Artist* (1966).

La popularidad de Emily Carr en Canadá se ha mantenido constante, a pesar de los avatares del tiempo y los vaivenes de la crítica literaria y artística. Sin embargo, como todos los artistas que la crítica y el público deciden erigir en iconos, en figuras paradigmáticas, por utilizar uno de los términos al uso, Emily Carr ha terminado siendo víctima de su propio éxito, convertida en abanderada de causas remotamente relacionadas con su ideario artístico o, en ocasiones, zarandeada como el chivo expiatorio de los errores y abusos cometidos contra las poblaciones Nativas de Canadá. Por otra parte, el éxito, la exposición constante al escrutinio del público ha llegado a producir un efecto contrario: el extrañamiento de la figura que, en teoría, tantos se vanaglorian de conocer. En este estado de cosas puede parecer arriesgado realizar una aproximación crítica y desapasionada al personaje. Y, sin embargo, era esa visibilidad y transparencia forzadas las que exigían un acercamiento diferente. Con el tiempo, Emily Carr se ha convertido en una de esas figurillas exóticas que los artistas modernos observaban en las vitrinas de algún museo etnológico en los primeros años del siglo XX. El aislamiento, la preciosa rareza de la figura hacían de ésta un objeto frágil y vulnerable y permitían al artista proyectar sus propias fantasías y deseos en el objeto.

Emily Carr ha provocado una fascinación semejante por razones complejas que la lectura de este trabajo irá revelando, pero que, de manera sumaria, podrían cifrarse en su aislamiento geográfico, en la originalísima evolución de su pintura - que nunca llegó a ajustarse a ningún movimiento artístico con el que pudiera compararse - y al hecho biológico de haber nacido mujer y convertirse por elección propia en artista. Todos estos factores, que en

el caso de un artista varón se habrían juzgado de manera diferente, por no decir desdeñado por improcedentes, colocan a Emily Carr en una posición de marginalidad. Esta marginalidad, desde el punto de vista crítico, tiene que ser apropiadamente reconocida como un factor social y de género pero no debe influir en una evaluación exclusivamente artística. El desconocimiento y la manipulación inconsciente de este factor han llegado a crear una tupida trama crítica que no distingue la valoración artística, del comentario sobre las peculiaridades de carácter de Emily Carr o sobre sus excentricidades. La crítica más reciente no escapa de este prejuicio de valorarla desde el prisma de la domesticidad y los afectos. La única diferencia es la sofisticación en la manera de hacerlo y el cambio de los intereses en juego. Si la crítica del pasado siglo consideraba aceptable escudriñar los detalles de sus desavenencias familiares o de sus tribulaciones como casera, la crítica más reciente ha desplazado esta área doméstica, foco de la afectividad y de los traumas sexuales por excelencia, al área geográfica de la costa oeste de Canadá. En el siglo XXI Emily Carr debe rendir cuentas de sus sentimientos hacia los Nativos, o pedir perdón por la ocultación y manipulación de los propios datos biográficos en su obra literaria.

1.1. Objetivo de la investigación

Las razones que, originalmente, motivaron mi elección de Emily Carr como tema de investigación hay que atribuirles también a esa fascinación, al “exotismo” que emana de su obra, como los tótems que Carr pinta surgiendo de la maleza o de las ruinas de un poblado Nativo. Y esa fascinación permanece, aunque convertida, espero, en otra especie de exotismo más genuino, fruto del conocimiento adquirido. Por otra parte, al término de este recorrido por la biografía y la obra de Emily Carr es posible traducir esa fascinación en términos

más analíticos. En primer lugar, la producción artística de Carr aúna escritura y pintura en una imbricación profunda, sin parangón en el arte del siglo XX. En segundo lugar, su obra literaria y pictórica está sostenida por un ejercicio continuado de reflexión teórica del que dan cuenta sus Diarios, conferencias y artículos. Esto permite una comprensión profunda de los procesos de textualidad y visualidad que, en la obra de Carr, aparecen inextricablemente unidos. En tercer lugar, su obra representa el reconocimiento y aceptación de la originalidad y la riqueza humana y artística de las culturas Nativas de la Costa Noroeste de Canadá, que Emily Carr incorpora a su experiencia vital y artística, lo cual le permite, a su vez, una percepción más sensible de la originalidad y el “primitivismo” del arte moderno. Finalmente, su obra ejemplifica la manera en que la creatividad puede llegar a conectar con el deseo, mediante la disciplina, el trabajo continuado y el conocimiento de uno mismo. Carr llega a producir una obra original que inspira un sentido de continuidad con el pasado y con la tradición, muy diferente del relato de la conflictiva relación que las vanguardias artísticas del siglo XX nos han transmitido.

La singularidad de la obra de Carr exige un acercamiento crítico que, en principio, puede resultar tortuoso e innecesariamente complicado al lector. Sin embargo, espero justificar este acercamiento crítico multidisciplinar a partir de los objetivos de esta investigación que son los de presentar a Emily Carr en un contexto que dé razón de los rasgos distintivos de su obra arriba mencionados. En primer lugar, es necesario recuperar o rescatar el espacio propio de Emily Carr, un espacio que, en mi opinión, se ha “deslocalizado”. Emily Carr es producto de una tradición, de una familia y de una trayectoria personal y eso no precisa justificación o un juicio moral. No obstante, concierne a la crítica literaria y artística explorar la creatividad y las circunstancias en que ésta se

desarrolla y el psicoanálisis puede contribuir a comprender su naturaleza; así como dar cuenta de la manera en que el individuo puede llegar a conectar con su deseo. Por otro lado, el componente Nativo a partir del que Carr elabora su obra exige una comprensión de esas culturas que sólo la antropología puede proporcionar y que la crítica de arte se encarga de enjuiciar desde el punto de vista artístico. Finalmente, puede sorprender la ausencia de una crítica estrictamente literaria para valorar la producción escrita de Emily Carr. Sin embargo, las características de esta producción aconsejan un enfoque diferente que se adecue a las diferentes esferas que componen su obra escrita: la proyección pública de sus conferencias y artículos, lo personal de sus *Diarios* y relatos de inspiración autobiográfica, la doble visión del observador y narrador de otra cultura en *Klee Wyck*, o la inspiración trascendentalista de sus escritos teóricos. Me parece importante que el enfoque se acomode a la obra, en vez de intentar encajar una obra en un género y culpar al autor porque no se ajusta a los moldes.

Confío en que el recorrido que debe realizar el lector a través de la antropología, la historia del arte, los escritos de artistas coetáneos de Emily Carr y, finalmente, las reflexiones de dos “marginales” como la filósofa María Zambrano y el pintor Balthus, contribuyan a que se sitúe en el lugar adecuado desde el que apreciar la calidad y la originalidad de una obra singular y que compense, finalmente, del esfuerzo realizado.

1.2. Fuentes bibliográficas

A causa de esa “deslocalización” a la que aludía más arriba, he optado por utilizar un aparato bibliográfico que coincidiera cronológicamente con el transcurso de la vida de Emily Carr. Me parece fundamental para los propósitos

de esta investigación observar la manera en que los pensadores y los artistas de una época, aunque alejados geográficamente, comparten unas inquietudes y una comunidad de ideas. Las obras de contenido antropológico se refieren, en su mayoría, a estudios de las poblaciones Nativas del Noroeste de Canadá, aunque no he desdeñado estudios de carácter más general, cuando podían ofrecer una panorámica más amplia, siempre necesaria. La bibliografía incluye títulos más recientes que proporcionan una visión de algunas corrientes de la antropología actual como disciplina “humanística” que aboga por una defensa activa de los intereses Nativos. La crítica de arte está centrada en autores contemporáneos de Carr, muy perceptivos a la influencia del trascendentalismo y a la dimensión espiritual de la obra de Carr que la crítica actual tiende a desdeñar, para destacar preocupaciones posmodernas, también encomiables, pero que, en algunos casos, carecen de una perspectiva histórica adecuada. Incluyo también obras que podrían etiquetarse como de “crítica cultural” y que acogen una crítica de arte enriquecida con las aportaciones de otras disciplinas como la semiótica o el psicoanálisis, entre otras. El psicoanálisis está representado por una relación pormenorizada de la obra de Freud que puede parecer innecesaria; en todo caso, refleja el peso de su pensamiento en la cultura occidental. He procurado en todo momento acudir a las fuentes originales. Esto, a veces, es imposible sobre todo cuando se trata de localizar el origen de una anécdota o historia relacionada con artistas y que es, probablemente, apócrifa.

He utilizado la traducción española para los autores franceses Victor Segalen y Claude Lévi-Strauss. En un caso concreto, Lévi-Strauss [1968] 1987, utilizo la versión inglesa porque es la original. En cuanto a la obra de Marcel Mauss *Essai sur le don*, he optado por una traducción inglesa reciente porque la versión española existente no es recomendable. Para las obras en lengua inglesa

he utilizado, normalmente, la versión original. En cuanto a las fuentes de archivo, quedan citadas como testimonio de su existencia, aunque no he tenido aún oportunidad de acceder a ellas. En esta investigación he intentado suplir esa carencia con un estudio riguroso del mayor número de fuentes originales posible y con un viaje de estudio a British Columbia en el verano de 2007 que me permitió conocer de cerca los lugares en los que Emily Carr vivió y desarrolló su obra. Tuve igualmente la satisfacción de comprobar que las culturas Nativas se encuentran en un proceso de crecimiento y expansión y la obra de sus artistas actuales se expone en las más prestigiosas galerías de arte. Creo que este aspecto habría alegrado a Emily Carr.

1.3. Metodología

En este trabajo se utiliza una metodología interdisciplinar que permite abordar cuestiones fundamentales planteadas en la obra de Emily Carr. La creatividad es un aspecto complejo que estudio con especial detalle en la sección dedicada a sus *Diarios de artista*. Para ello he seguido el devenir de los estudios psicoanalíticos que han prestado particular atención a la manera en que el sujeto genera un material nuevo, y cómo actúa el deseo en dicho proceso. Es fundamental considerar, en el caso que nos ocupa, las circunstancias personales y familiares de Emily Carr: su aislamiento personal y artístico, su posición como hermana pequeña dentro de una familia numerosa convencional, la presencia de un padre autoritario y la práctica invisibilidad de la figura materna. El psicoanálisis permite comprender la influencia de sus progenitores en un proceso de formación personal y artística caracterizado por fuertes identificaciones y rechazos; así como por algunos episodios psicóticos que simplemente quedan apuntados en esta investigación. En estas condiciones Carr

es capaz de superar los condicionamientos de su educación victoriana e imponerse una formación artística que la alejará de su círculo familiar y geográfico y que repercutirá negativamente en su salud, pero que permitirá, finalmente, estimular su creatividad hasta límites insospechados.

La antropología es otra de las disciplinas utilizadas porque nos permite acercarnos a las culturas que componen el sustrato afectivo y artístico de Emily Carr. En un sentido más amplio el modernismo es también deudor de los desarrollos de esta disciplina, a partir de la influencia decisiva de la obra de James G. Frazer ([1890] 1984), Jessie L. Weston ([1920] 2005) y el grupo de los helenistas de Cambridge. Ezra Pound y T. S. Eliot se sirvieron de ideas procedentes de la antropología comparada en varias de sus áreas de interés. Por otro lado, el devenir de los estudios comparados dio un impulso fundamental al que conocemos como “método mítico”, a partir del cual el conocido “Ulysses, Order and Myth” de T.S. Eliot traza paralelismos centrales en la línea evolutiva desde la antigüedad a la contemporaneidad. La celebración que Eliot hizo de la obra de Frazer tal y como se expresa en la riqueza de las notas a *The Waste Land* ([1922] 2001) antecede solamente en un año a la publicación de la obra capital de Bronislaw Malinowski, *Argonauts of the Western Pacific* ([1922] 1984), modelo de monografías subsiguientes. Con posterioridad, los años 50 y 60 asistirían con el *New Criticism* a la eclosión de la crítica mítica y arquetípica que, como es de sobra conocido, parte de los presupuestos de la antropología. En este trabajo me he servido de las herramientas del análisis antropológico para examinar en profundidad el concepto de primitivismo, centrándome especialmente en deconstruir la oposición binaria entre primitivismo y modernidad, entre lo nativo arcaizante y salvaje y lo occidental, como sinónimo de progreso y racionalidad. El calado de la antropología clásica en la crítica y la

filosofía francesa de mediados del siglo XX nos ha conducido también a considerar la huella de la primera antropología en el estructuralismo. Así, el Collège de Sociologie, con representantes tan destacados como Georges Bataille y Michel Leiris ejercerá su influencia en el pensamiento de la modernidad. La importancia de la obra de Marcel Mauss, heredera de la sociología pionera de Émile Durkheim, ha sido fundamental en la comprensión del vínculo que genera buena parte de las relaciones sociales entre los Nativos de la costa Noroeste de Canadá, a través del intercambio de bienes y servicios que Mauss estudia en *Essai sur le don* (1924). Mauss parte del análisis de las sociedades tradicionales de Polinesia y Melanesia hasta llegar a una teorización del potlatch, ceremonia representativa de los Nativos Haida y Tlingit de la costa Noroeste de Canadá, que por su complejidad y riqueza de significados ejemplifica el intercambio total de servicios. En la misma línea de exploración antropológica Franz Boas y Claude Lévi-Strauss ocupan un lugar significativo en este trabajo, en especial, a causa de sus valiosas reflexiones sobre el arte primitivo. Finalmente *Ensayo sobre el exotismo* (1989), obra de un autor difícilmente clasificable como Victor Segalen, permite reconsiderar la noción de “exotismo” y contribuye a una comprensión de la “diferencia”, fundamental en la correcta percepción y apreciación de culturas que nos son ajenas.

En el terreno de la crítica de arte hemos discurrido por derroteros cercanos a los de la crítica antropológica, considerando la importancia que tuvo en su momento la introducción del arte llamado “primitivo” en Occidente durante el modernismo, su presencia innegable en el lenguaje de las vanguardias europea y norteamericana, hasta llegar a un análisis de su papel según parámetros actuales. La idea de la “visión” de Roger Fry complementa el debate en torno al expresionismo al tiempo que establece un puente necesario al

supuesto aislamiento de la modernista Emily Carr. Carr, en esta tesis, queda incardinada en el seno del expresionismo, con un singular entendimiento del impulso emocional, social y artístico de esta corriente.

En cuanto a la faceta de Emily Carr como escritora, hemos profundizado en su sustrato humanístico e intelectual, vinculando su crítica de arte y su pensamiento, de manera más amplia, como receptor y en continuo diálogo con el trascendentalismo, a partir de dos de sus más eximios representantes: Ralph W. Emerson y Walt Whitman. De una manera general, las teorías de Carr sobre el proceso creativo están inspiradas en una visión trascendentalista sobre la unidad del universo y la existencia de un espíritu subyacente. En cuanto al concepto de “Nature”, del que Emerson deriva sus ideas sobre el individuo libre y autosuficiente, Emily Carr ignora sus resonancias liberadoras para rescatar, por otro lado, el componente Sublime que el trascendentalismo hereda del romanticismo. La influencia de Walt Whitman, aparte de las citas y referencias expresas que aparecen en los *Diarios*, se deja ver en la elaboración de un concepto de comunidad artística con tintes nacionalistas y que se define en oposición al arte “viejo” de inspiración europea. En este sentido, Carr y Whitman coinciden en su consideración del arte como una especie de religión laica. Por otro lado, el elogio de la vida natural y sencilla que Whitman preconiza no está lejos de los ideales que Carr expresa en sus *Diarios*.

1.4. Desarrollo teórico de las disciplinas utilizadas

1.4.1. Psicoanálisis

“El arte es una promesa de felicidad”. Esta síntesis de las palabras del poeta romántico Samuel T. Coleridge refleja una aspiración ideal que, en

algunos casos, llega a su cumplimiento¹. Y eso gracias a un cúmulo de factores que se pueden relacionar, en primera instancia, con el genio del artista y del escritor, pero que puestos a analizar con más atención, se despliegan en una constelación: nuestro conocimiento previo de su vida y obra y de las circunstancias en las que se nos ha dado a conocer; nuestras creencias y preferencias personales; las razones reconocidas y secretas por las que afirmamos admirar a un artista o una obra en concreto; los vaivenes que la estimación social y la fama del artista y escritor hayan podido experimentar a lo largo de su vida y en la posteridad o el papel de la crítica institucional. Un cúmulo de circunstancias que, a pesar de todo, no llegan a explicar por qué, finalmente, algunas personas invocamos el arte como una promesa de felicidad.

La creatividad artística es un tema fascinante que ha sido abordado desde la historia del arte, la iconografía, la estética, la filosofía, la semiótica, la sociología, la lingüística, la crítica de arte y la literaria, la psicología...hasta el psicoanálisis parece tener algo que decir al respecto y con toda razón, por supuesto, ya que entre otras muchas cosas, el psicoanálisis dice saber sobre el deseo de omnipotencia de los seres humanos, de su querer seguir unidos a la madre, o ser Dios, o el padre, o parecidos a la persona a la que se admira. De hecho, diversos aspectos de la creatividad remiten a estos supuestos: el narcisismo del artista, los afectos derivados del deseo de emular a las personas

¹ Coleridge expresó esta idea en una conferencia pronunciada en Londres el 11 de noviembre de 1811. Sus palabras fueron: "Poetry might in some sort be considered the language of Heaven, so the enjoyment of it, that exquisite delight we received from it was a sort of type or prophecy of a future happy & blissful existence." (The Collected Works of S. T. Coleridge: Lectures 1809-1819 on Literature. Vol 1. Editado por R. A. Foakes, Routledge & Kegan Paul, Bollingen Series XX, Princeton University Press).

erigidas en ideales por el superyó o las acciones con las que ansiamos aplacar la ira o conseguir el amor incondicional de los personajes de nuestra creación².

El psicoanálisis ha abordado el fenómeno de la creación con distinta fortuna y en algunos casos de forma muy original. Conviene, además, observar que el estudio de la creatividad discurre en paralelo a la trayectoria del psicoanálisis desde su nacimiento y que las vicisitudes de esta trayectoria influyen en el destino de la creatividad como objeto de estudio. En principio, sin embargo, no creo conveniente diferenciar entre obra artística y creatividad en general. Si pensamos en la búsqueda de sentido, en la construcción de sentido y en el papel de la imaginación, observaremos cómo actividades humanas de lo más variopinto se desarrollan a partir de estos supuestos.

Me interesa destacar esa búsqueda de sentido como característica de la creatividad, ya que en ello coinciden diferentes estudiosos del tema “psicoanálisis y creatividad” (Kris 1964; Chasseguet-Smirgel 1988; Gisbert 2004; Rodríguez Pascual 2005). Conviene observar que el énfasis se coloca en la búsqueda misma, no en los resultados. Por otra parte la afirmación de esta búsqueda, más o menos consciente, podría entrar en conflicto con ciertas orientaciones o supuestos de Freud que presentarían la conciencia y la personalidad como subordinadas a las motivaciones ciegas de las pulsiones. Eso explicaría la aparición de tendencias psicoanalíticas que actualizan los

² Desde el punto de vista del psicoanálisis, la influencia de estas figuras es fundamental en el desarrollo y expresión de la creatividad. Trataré este tema con detalle al referirme al Ideal del yo y al Superyó normativo, y a la pertinencia de diferenciar ambas instancias en relación con su función en la creatividad.

conceptos freudianos de proceso primario y secundario para hacer una formulación estructural del fenómeno creativo³.

Si el niño y el artista busca, mediante la imaginación o fantasía, reconciliarse con la realidad, está claro que el arte se sitúa “más allá del principio del placer”. Pero la realidad de la que el niño y el artista parten, es diferente de la realidad que crean y, en este punto, las diferencias tendencias psicoanalíticas se han mostrado, desde su propia óptica, muy creativas⁴. Podríamos generalizar afirmando que el arte es una toma de conciencia de la realidad, o la creación de una nueva realidad; en cualquier caso, estas expresiones indicarían el aspecto formativo y dinámico de la actividad creadora.

El artista se hace a sí mismo al tiempo que da forma a su obra, el resultado es un descubrimiento simultáneo de él mismo y del mundo que habita. Antes de la obra tampoco existe el artista como tal; la conciencia artística surge en el ejercicio del arte (Kogan 1965: 152).

En la creación de esta realidad las emociones tendrían un papel esencialmente activo, en el sentido de que la obra de arte alberga y contiene los afectos del artista tras una elaboración previa de los mismos. Una obra fundamental para entender el tema de la creatividad es *Introducción del narcisismo* (1914) donde Freud, entre muchos otros aspectos, desarrolla el concepto de *ideal del yo*. Se trata de un concepto parcial que Freud subsumirá en el concepto de *superyó* en *El yo y el ello* (1923) y que, a partir de entonces, ocupará un lugar importante en

³ En esta posición se sitúa la Psicología del yo, cuyos seguidores (E. H. Ericsson, Ernst Kris, Heinz Hartmann, R. M. Loewenstein y H. Rapaport principalmente) han hecho interesantes aportaciones a la reflexión artística.

⁴ Así lo demuestran los conceptos de *tercera realidad* y *objeto transicional* creados por Winnicott.

su obra. Intentaré desentrañar, a continuación, el papel del *ideal del yo* en relación con la creatividad⁵.

El *superyó* podría compararse con la figura de Jano. Desde una perspectiva, como heredero de la omnipotencia infantil es el promotor de la libertad y la creación, aunque se muestra también sensible a la fascinación ejercida por los objetos, a los que tiende a idealizar. (Este último aspecto facilita la identificación con la figura de un líder, aspecto nada creativo). Esta primera faz hasta ahora revelada del superyó freudiano podría compararse con el “objeto bueno” introyectado de Melanie Klein, con la madre “suficientemente buena” de Winnicott o con el “self-objeto” de Kohut. La otra cara más sombría del superyó, representante de la madre “insuficientemente buena” y del padre prohibidor, promueve el acatamiento de una ley impuesta desde afuera, evidencia de la existencia de un no-yo y de la necesidad de límites. A primera vista parecería inapropiado relacionar esta instancia con la creatividad⁶. Sin embargo, señalo este aspecto porque puede arrojar luz sobre la relación de Emily Carr con su padre y con el apego a la figura materna, no exento de rasgos psicóticos como veremos en la sección dedicada a sus *Diarios*.

Finalmente, y para concluir el apartado dedicado al psicoanálisis, me gustaría mencionar la aportación de Janine Chasseguet-Smirgel (1986) para ampliar la relación entre creatividad y psicotización, pertinente en el estudio de Emily Carr. Chasseguet-Smirgel distingue dos aspectos en la obra de arte: el marco (o encuadre) y el contenido de la obra. El marco estaría representado por el soporte material de la obra y las normas que la rigen, aspectos sobre los que el

⁵ En lo que sigue utilizo la exposición de Alfonso Gisbert (2004) en página 115 y siguientes.

⁶ Este aspecto de establecimiento de límites ejercido por la figura paterna, es recogido de manera novedosa en la teorización de Chasseguet-Smirgel a propósito de la obra de arte.

artista no tendría influencia, pero que constituyen la condición de posibilidad de la obra. Desde el punto de vista analítico, el marco actuaría como instancia paterna e impediría la “psicotización” del proceso creativo – relacionado con la madre. Esta articulación edípica subyace a cualquier situación creativa y establece la diferencia con una fantasía psicótica⁷. Este despliegue edípico podría compararse también con el espacio transicional propuesto por Winnicott, el cual permite distinguir la creación de la simple fantasía. Y con esta aportación a una de las obras paradigmáticas de Sigmund Freud introduzco la antropología, otra de las disciplinas que están en la base de mi investigación.

1.4.2. Antropología

Las razones de esta elección se deben a la necesidad de buscar un enfoque que esté en sintonía con los intereses personales e ideológicos de Emily Carr y que acoja el sentido de los estudios antropológicos que, en el periodo de 1880 a 1940, perfilaron la visión de las culturas de la costa noroeste de Canadá. Lo que a los pensadores, escritores y artistas que estuvieron en contacto con estas u otras culturas nativas se les ofrecía no era “otra” forma más de arte, sino una concepción radicalmente diferente, y generalmente incomprensible: el arte como irrupción de lo sagrado. Y lo sagrado se entiende como el espacio que acoge lo ambiguo y lo demoníaco. El relato mítico (bien como narración oral o representación visual) es el transmisor de las creencias y los valores en estas culturas y en su origen es obra de cazadores recolectores, los pobladores más antiguos de la tierra. Pero sus relatos, lejos de permanecer inalterables, se han

⁷ El tema de la creación en personas psicóticas desborda los límites de este trabajo. Para un enfoque meditado de esta cuestión desde el punto de vista de la clínica, recomiendo la obra de Francisco Pereña (2004).

transformado en el proceso de transmisión para dar cuenta de nuevas adaptaciones culturales y hechos de importancia para la comunidad.

Si aceptamos que los mitos revelan la actividad creadora y el carácter sobrenatural o sagrado de sus protagonistas, tendremos los elementos principales en que se sustentan estas culturas: el relato del origen del universo y del ser humano y de su final: creación y muerte unidas a la narración de la irrupción de lo sagrado y sobrenatural en el mundo. Estos fundamentos pueden explicar la pervivencia de un modo de vida “regresivo” y su influencia en el pensamiento y el arte del siglo XX.

La pertinencia de desarrollar una investigación sobre Emily Carr a partir de la antropología se explica igualmente desde su propia obra. Por un lado, una gran parte de su producción pictórica tiene un carácter etnográfico que ella reconoció y que algunos etnógrafos y estudiosos de su tiempo percibieron igualmente. De hecho, su descubrimiento como pintora canadiense de la costa oeste vino auspiciado por el etnógrafo Marius Barbeau⁸, quien en el curso de una visita a Emily Carr en su estudio de Victoria, quedó gratamente sorprendido ante sus pinturas y la alentó a participar en la exposición *Canadian West Coast Art: Native and Modern* organizada por la National Gallery of Canada en 1927. El resto es historia. Su obra escrita testimonia así mismo la influencia de culturas nativas que asimiló como parte sustancial de su identidad personal y artística. Esta influencia es evidente en sus diarios e historias indias, que muestran su conocimiento de estas culturas en una época en la que gran parte de los modos de vida tradicionales habían sido pasto del tiempo o se habían transformado.

⁸ En el capítulo dedicado a los escritos teóricos explico con detalle las circunstancias de esta relación.

Por otra parte, psicoanálisis y antropología, como disciplinas cuyo objeto es el pasado, pueden establecer un puente, una continuidad entre nuestra cultura y la de las personas que vivieron en otra época o en otras culturas. Quizás así pueda romperse el espejismo en el que la nueva sociedad de la abundancia, la del habitante de los países del primer mundo, consume fantasías de omnisciencia y omnipotencia olvidando que, al igual que las actuales poblaciones de recolectores-cazadores, nosotros somos también un foco de población irrelevante y representativa, tal vez, de un modo regresivo de vida. La época actual, que se mueve entre la negación del pasado y de la realidad de la muerte ha perdido, en muchos casos, el recuerdo del arte como un ritual apotropaico para conjurar la inevitabilidad de la muerte. De una manera profunda el pasado impregna e interroga el sentido de la modernidad y, como veremos en la sección dedicada a la crítica artística, el discurso de la modernidad utiliza la noción de primitivismo para legitimarse⁹. Primitivismo y modernidad son igualmente piedra de toque en lo que se refiere a Emily Carr; ya que justamente la parte de su obra pictórica y narrativa que ha sido ignorada o censurada es su pintura etnográfica y el conjunto de historias indias en las que relata tradiciones nativas, o critica actitudes de los colonizadores en su relación con los nativos. Es decir, Emily Carr fue aceptada como símbolo nacional a costa de sacrificar su “primitivismo”.

La antropología es igualmente pertinente en lo que concierne al género literario al que pueda adscribirse *Klee Wyck*. La descripción desde el punto de vista de la antropología historicista y humanista permite entender el punto de vista adoptado por su autora. Esto no quiere decir que sus historias sean

⁹ Queda por ver si la modernidad ha pasado a mejor vida o, como afirma Habermas (1987), sigue siendo un proyecto inacabado.

“relatos etnográficos” sino que el debate sobre si *Klee Wyck* es una autobiografía o una colección de historias cortas (Egan 1996) es improductivo porque no incorpora aspectos como el punto de vista, el estilo narrativo del relato etnográfico y las características de los relatos míticos, que Carr conoció directamente de los Nativos¹⁰. Mi hipótesis es que Carr estaría introduciendo una nueva forma narrativa con el fin de incorporar su experiencia vital y artística, dentro de un marco de influencias e identificaciones poco habituales en los escritores del modernismo canadiense. No se trataría tanto de juzgar la calidad literaria de *Klee Wyck*, sino de subrayar su carácter innovador. Se trataría de demostrar la influencia del arte Nativo, que en el caso de la pintura de Carr nadie niega, en la escritura de *Klee Wyck*. Si esto fuera posible habría quedado cumplido el propósito de esta investigación: dar razón de la imbricación profunda entre pintura y escritura.

En un sentido más amplio la antropología permite situar en una perspectiva más ajustada la obra de Emily Carr al dar carta de naturaleza a las culturas Nativas con las que Carr estuvo en contacto y que de manera tan decisiva impregnan su actividad artística. La antropología supone la existencia real de estas culturas, no como un constructo cultural de la civilización occidental, a través del que el intelectual no nativo se proyecta a sí mismo en un aberrante ejercicio de narcisismo. Postular la existencia independiente de estos pueblos supone reconocer la diferencia entre “ellos” y “nosotros”, y demuestra que no sólo no son un producto dependiente de la sociedad occidental de consumo, sino que pone en duda la pretendida omnipotencia del capitalismo

¹⁰ A este respecto podemos considerar narraciones al estilo de “Diario y aventuras en Nootka”, escrito por John R. Jewitt durante su cautividad en el Canal de Nootka, o relatos muchos más recientes escritos por nativos como el de Agnes Alfred (2004),

posindustrial¹¹. La etnología y la antropología modernas, como productos de una época histórica, pueden considerarse vástagos del imperialismo. Pero, igualmente, son herederos de la Ilustración. El reconocimiento de su otredad es igualmente fundamental para entender los cambios experimentados por estas sociedades, no únicamente como producto de presiones medioambientales o procesos de aculturación, sino también como consecuencia de los propósitos y aspiraciones de sus participantes. El cambio de perspectiva es necesario por varias razones. Primero, para cambiar la tendencia a presentar estas culturas como detenidas en un tiempo ahistórico; en segundo lugar, para reconocer a las personas que las integran como sujetos activos de su historia, capaces de actuar y reflexionar sobre ella, y de influir sobre otras culturas (Myers 1988: 273).

Las líneas de investigación en la antropología actual se sitúan a lo largo de un amplio espectro según la clasificación de Myers (1988: 261). A la vista de la participación creciente de los nativos en los asuntos de su comunidad y a su contribución al conocimiento de las culturas a las que pertenecen, así como a la participación de la antropología humanista¹² en procesos legales relacionados con reclamaciones territoriales y de otro tipo, quizás podamos celebrar la persistencia de la distinción ya clásica establecida por Lévi-Strauss entre ellos y nosotros (1987b) y confiar en que el “Reino de lo Tibio”, al que se refiere Victor Segalen (1989) para aludir a la degradación de lo diverso etnográfico, no se instaure.

¹¹ Es interesante certificar la persistencia de estas culturas en períodos de aculturación, aun cuando su sistema social y económico resulta prácticamente asimilado por la cultura del colonizador.

¹² Myers en la categoría (d) incluye *enfoques humanistas* “que ponen de relieve interpretaciones coherentes y hermenéuticas de las opiniones de miembros de la comunidad objeto de estudio, trabajos reflexivos, e investigaciones que tienen por objeto defender los intereses de la comunidad nativa y que se llevan a cabo en su nombre.” Esta categoría se solapa con la tendencia señala por Lee (1999: 9) inspirada en marcos simbólicos, interpretativos e históricos.

1.4.3. Crítica de arte

La tercera disciplina que concierne a nuestra investigación es la crítica de arte. Existen varias razones que justifican esta elección. En primer lugar porque un volumen importante de la crítica artística realizada en la primera mitad del siglo XX participa del debate entre primitivismo y modernidad, consustancial a nuestra investigación. Por otra parte, algunos de los críticos de arte que aquí estudiaremos realizaron aportaciones teóricas que permitieron la aceptación y comprensión del arte moderno por parte del público. Esas aportaciones son, además, instrumentos indispensables para interpretar las reflexiones teóricas de los artistas y situarlas en una perspectiva apropiada. Emily Carr apenas ha sido estudiada en su faceta de teorizadora del arte por lo que el análisis de sus conferencias y publicaciones sobre el tema, consideradas a la luz de las teorías artísticas de su época, permite descubrir un talento oculto. Por otra parte, su obra pictórica, bien conocida por público y estudiosos, conviene que sea evaluada en el contexto de la modernidad y de los debates que contribuyeron a este fenómeno.

Los estudios críticos dedicados al arte moderno acostumbran incluir en su análisis un capítulo dedicado a la noción de “primitivo” o “primitivismo”, con el fin de explicar los movimientos artísticos asociados a la modernidad. En algunos casos el título mismo del ensayo incluye el término “primitivismo” como evidencia de que la modernidad no puede entenderse sin este referente. En cualquier caso, es sorprendente la forma en que la crítica subraya la dependencia del arte moderno con respecto a lo “primitivo”.

Conviene por tanto reflexionar sobre esta interrelación y determinar dos aspectos. En primer lugar, la medida en que la crítica de arte, como institución,

da forma al debate modernidad-primitivismo. Puede que la crítica sea protagonista absoluta, pero también es posible que los artistas reconozcan igualmente la influencia del elemento primitivo en su obra y hasta den cuenta de ello en sus escritos teóricos. A primera vista los escritos de los artistas suelen tener un carácter más espontáneo y reflejan una experiencia personal. No están sujetos a los avatares del tiempo y a los vaivenes del gusto artístico de la misma forma que la crítica de arte; por eso es posible que su comprensión de lo “primitivo” sea también diferente. El segundo aspecto de la reflexión se refiere a la elección de “primitivo” como término de referencia para el arte moderno. Podemos preguntarnos cándidamente por qué “primitivo” y no “antiguo” o “clásico”. Puestos a pensar, la elección de lo primitivo como carta de legitimación es, por lo menos, sospechosa: se elige un término ambiguo, sin referencia a ningún periodo histórico concreto o, más bien, situado fuera de la historia, si consideramos la forma en que habitualmente se interpretará el concepto de “primitivo”.

En mi opinión, esta decidida ambigüedad, calculada o no, presenta diversas ventajas estratégicas para los artistas y críticos que deciden enarbolar la bandera del primitivismo como seña de identidad de la modernidad, su modernidad. En manos de los artífices de la modernidad, lo primitivo se convierte, paradójicamente, en un arma cargada de futuro a la vista del prestigio crítico que el concepto irá ganando, lo cual ayudará a revalorizar los movimientos artísticos que se asocien con este concepto. Al mismo tiempo, la noción misma de primitivismo perderá, si es que alguna vez lo tuvo, su sentido intrínseco, su significado autónomo como arte perteneciente a una cultura concreta, cuyos artistas nunca necesitaron sentirse modernos para realizar su obra.

En esta operación ideológica y estética los críticos pueden llegar a adquirir el protagonismo reservado en otros tiempos a los artistas¹³. Estos, a su vez, llegarán a ser más importantes que la propia obra, convertida ésta en un lejano referente de los aspectos más idiosincrásicos del artista, el cual se convierte en puro valor de cambio, sin relación alguna con la existencia real de una producción artística que, muy generosamente, se le supone. Ha transcurrido más de medio siglo desde que se decretara el fin de la modernidad y parecería que la discusión sobre este tema tuviera sus días contados. Sin embargo, el debate sobre lo primitivo parece gozar de una inagotable buena salud. En 1938 Robert Goldwater en un influyente estudio se atrevía a pronosticar el ocaso del primitivismo en el arte moderno, al menos en su aspecto subjetivo:

I suggested at the start that this subjective stage, immensely fruitful and perhaps inevitable, is now completed, has, in fact, been completed for some time, and that for the modern artist, the primitive, although still respected and admired, has now become part of the neutral history of art (1986: 298).

Pero el tiempo no ha dado la razón a Goldwater. Lo primitivo permanece incólume, un superviviente de las guerras de la historia y de la crítica artística del siglo XX y de los más recientes estudios culturales. En estos tiempos en que la admiración es una virtud proscrita, está bien visto admirar al Otro. En esto no hacemos sino plagiar a los artistas del siglo pasado que “descubrieron” el arte primitivo, en el que encontraron un estímulo, un punto de partida para

¹³ Según Norbert Lynton la Nueva Objetividad (Neue Sachlichkeit), movimiento que en los años 20 agrupó en Alemania a artistas más o menos relacionados con el realismo, “fue el primer caso claro en que un movimiento es formado, denominado y definido desde fuera” (1988: 137). Otro ejemplo relevante de la intervención de los críticos lo constituye el expresionismo abstracto.

formular sus propios objetivos, mediante la proyección de sus propios valores e inquietudes en el concepto de arte primitivo. Las circunstancias que acompañaron a tal “descubrimiento” no dejan de ser paradójicas. Tengamos en cuenta que el arte moderno, al igual que la antropología, se desarrolla en la época álgida del imperialismo. Ambas disciplinas, a pesar de sus buenas intenciones, pueden interpretarse como un mimetismo de la expansión colonial. La realidad de la subyugación de otras culturas fue rápidamente aceptada e ignorada gracias a la asimilación de estas en la cultura dominante. Esto fue posible, en parte, a través de la incorporación en los museos europeos y norteamericanos de los artefactos culturales de estas sociedades. La inclusión de estos objetos en el museo aumentó la lejanía temporal y espacial de estos pueblos y contribuyó a alimentar el prejuicio sobre su atraso y la inevitabilidad de su desaparición: “It was comforting to suppose that the decline of the backward peoples had begun even before the white man assumed the burden of interfering with their cultures” (Goldwater 1986: 266).

Es pertinente insistir, en este punto, en la participación que los artistas modernos tuvieron en el éxito del concepto de “descubrimiento”; ya que para llevar a cabo sus propósitos estéticos era primordial potenciar tal idea, cuando lo adecuado sería hablar de reconocimiento. El llamado arte primitivo había llevado una existencia ignorada en los museos desde tiempos remotos. Sin embargo, los artistas no proclamaron su existencia hasta que le reconocieron una utilidad para su propio arte; hecho que llevaba consigo una apropiación de dicho arte primitivo.

Sin embargo, lo primitivo sigue guardando su enigma como en el lejano día en que, supuestamente, Baudelaire respondiera al comentario despectivo

sobre una escultura africana con la frase: “Take care, my friend, it is perhaps the true God” (Flam 2003: 1)¹⁴.

La historia del arte primitivo, en sus detalles anecdóticos, queda reducida a la narración sobre quién fue el primer artista en descubrirlo. El lugar de tal epifanía añade excitación al hecho del descubrimiento: Vlaminck descubrió sus estatuillas africanas en un bistro de mala muerte, a Derain se le aparecieron en el Museo Británico, lugar más convencional sin duda que la tienda de curiosidades donde Matisse fuera iniciado en los misterios del primitivismo. Es difícil sustraerse a esta exhibición narcisista sobre quién influyó a quién. De hecho, en el relato de la epopeya del arte moderno se echa en falta la voz de los otros artistas, los artesanos nativos que con su dominio de la técnica y su conocimiento de la tradición consiguieron conquistar a los artistas occidentales¹⁵.

Para concluir este apartado sobre crítica de arte es necesario referirse al expresionismo, con el fin de explicar el sentido de la obra de Emily Carr. La historia del expresionismo está basada en algunos malentendidos lingüísticos y en falsas atribuciones de nacionalidad¹⁶. Para comprender la verdadera naturaleza de este movimiento literario y pictórico es necesario volver a los escritos en que, por primera vez, los artistas utilizan esta expresión. En 1908 la *Grand Revue* publica “Notes d’un peintre” de Henri Matisse¹⁷. En este artículo

¹⁴ Flam cita literalmente de William M. Ivins, Se trata probablemente de una historia apócrifa a la que Ivins se refiere como “a mid-century story about Baudelaire and the naval officer” (1953: 147).

¹⁵ La sección “Primitivismo y modernidad: el punto de vista de la antropología” intenta suplir esa carencia.

¹⁶ Ver a este respecto el artículo de Donald E. Gordon (1966).

¹⁷ La *Grand Revue* 52 (24), 25 de diciembre 1908. Aquí utilizo la versión española del artículo incluida en *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, recopilación de textos a cargo de Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz (1999).

el pintor presenta sus ideas sobre la pintura en torno a una idea principal: la pintura como forma de expresión. En esta época Matisse se encuentra en plena madurez artística y ha participado en sucesivas exposiciones fauvistas celebradas en París de 1905 a 1907. En 1908 el círculo de pintores de su entorno incluye a Braque, Friesz, Van Dongen y Vlaminck (Gordon 1966: 370). Matisse vuelve la vista sobre su propio proceso de creación y presenta las bases teóricas de lo que, a partir de la exposición “Sonderbund” celebrada en Colonia en 1912, la crítica de arte denominará de una manera amplia y vaga “expresionismo”¹⁸. La forma en que Matisse elabora el concepto de “expresión” guarda interesantes similitudes con la “vida imaginativa” y la “visión creadora” a que se refiere Roger Fry (capítulo 2.4.) así como al proceso creativo que describe Emily Carr en sus escritos teóricos (capítulo 3.3.). Matisse introduce el concepto a partir de su convicción de que “el pensamiento de un pintor no debe ser apreciado al margen de sus medios” (González García 1999: 46). Esta aseveración es fundamental para diferenciar el expresionismo de la expresión de la emotividad y para desmitificar el descuido de la técnica con que tantas veces se identifica al expresionismo. Por otro lado, la función decorativa de la pintura, frecuentemente malentendida, encuentra sentido en las palabras de Matisse.

La expresión, para mí, no reside en la pasión que aparecerá en un rostro o que se afirmará por un movimiento violento. Consiste en la disposición de mi cuadro: el lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos en torno a ellos, las proporciones, todas estas cosas tienen un significado. La composición es el arte de combinar de manera decorativa los diversos elementos con los que el pintor cuenta para expresar sus sentimientos (González García 1999: 46).

¹⁸ En 1914 se utilizará por primera vez el término “expresionismo” para referirse a los pintores de Die Brücke y de Der Blaue Reiter (Gordon 1966: 376).

Cuando Matisse procede en el artículo a presentar su idea de la visión no podemos por menos de recordar el concepto de “creative vision” formulado por Roger Fry ([1920]1981) y el “creative art” de Emily Carr (1972) y tenemos, entonces, ocasión de apreciar la evolución del artista francés desde lo que Roger Fry denominaría “visión estética” hasta lo que Matisse considera representación de su propio espíritu.

Frecuentemente, cuando me dispongo a trabajar, en una primera sesión percibo sensaciones frescas y superficiales. Hace algunos años, ese resultado me solía bastar. Si me conformase con eso en la actualidad, cuando creo ver más allá, se produciría un vacío en mi cuadro . . . Quiero llegar a ese estado de condensación de sensaciones que produce el cuadro. Podría bastarme simplemente una obra esbozada, pero me cansaría inmediatamente, y prefiero retocarla para poder reconocerla más tarde como una representación de mi espíritu (González García 1999: 46-47).

Esta evolución en la manera de ver supone una ampliación de la experiencia humana contenida en el cuadro, una superación de la fugacidad del momento, felizmente captada por los impresionistas, y la búsqueda de “una interpretación más durable de la realidad”. En la conferencia “Fresh Seeing” Emily Carr expresa su admiración por Cézanne, al que Matisse, por su parte, no dudaría en considerar maestro del orden y la claridad. En “Notas de un pintor” es instructivo leer a Matisse el fauvista aludiendo a la pintura de Cézanne casi como una demostración de la existencia de las ideas innatas del platonismo, lo cual nos autorizaría a establecer un vínculo entre expresionismo y trascendentalismo, tal y como encontramos en la obra de Emily Carr.

Contemplad, por el contrario, un cuadro de Cézanne, en él todo resulta bien combinado; a cualquier distancia y sea cual sea el número de personajes, distinguiréis con claridad los cuerpos y comprenderéis cómo se acoplan los miembros entre sí. Si hay en el cuadro tanto orden y claridad se debe a que desde un principio ese orden y esa claridad existían en el espíritu del pintor o que el pintor tenía consciencia de su necesidad (González García 1999: 49).

Podemos preguntarnos en este punto dónde está la naturaleza, en qué sentido entiende el expresionista Matisse la representación de ésta. “Notas de un pintor” nos depara una nueva sorpresa. Matisse entiende la disciplina artística como la capacidad de distinguir un espíritu común en las variadas experiencias de los sentidos y de transmitir este espíritu a través del arte.

Creo que se puede juzgar la vitalidad y el poder de un artista cuando, impresionado directamente por el espectáculo de la naturaleza, es capaz de organizar sus sensaciones e incluso volver a hacerlo muchas otras veces y en días distintos en un mismo estado de espíritu, prolongarlas: un poder semejante implica un hombre lo suficientemente dueño de sí mismo como para imponerse una disciplina (1999: 50).

En el célebre ensayo “Nature” Ralph W. Emerson presenta la naturaleza como un escenario cambiante en el que la persona puede encontrar una correspondencia con sus diferentes estados de ánimo, como si existiera una relación oculta entre el hombre y lo vegetal. Pero Emerson nos precave de esta disponibilidad de la naturaleza para adaptarse a la volubilidad de los humores humanos y aconseja la búsqueda activa de una armonía con la naturaleza, basada en la templanza; con el fin de que esa relación proporcione deleite.

Yet it is certain that the power to produce this delight does not reside in nature, but in man, or in a harmony of both. It is necessary to use these pleasures with great temperance (2003: 39).

Y esta propedéutica es para Emerson, al igual que para Matisse, una disciplina de la mirada, un aprendizaje de los sentidos.

To speak truly, few adult persons can see nature. Most persons do not see the sun. At least they have a very superficial seeing. The sun illuminates only the eye of the man, but shines into the eye and the heart of the child. The lover of nature is he whose inward and outward senses are still truly adjusted to each other; who has retained the spirit of infancy even into the era of manhood (2003: 38).

Destaco las concomitancias entre el expresionismo, en su versión original, y el trascendentalismo para comprender mejor el carácter de la escritura y la pintura de Emily Carr y sugerir ciertas afinidades electivas entre personas e ideas, no necesariamente coincidentes en el tiempo.

1.4.4. Crítica cultural: el concepto de “exotismo”

En el recorrido por las disciplinas que vertebran esta investigación hemos ido creando un entramado de conceptos, que en sus manifestaciones en el psicoanálisis, antropología y crítica de arte, muestran su potencial explicativo, justificando así su inclusión como conceptos básicos. Hemos visto cómo la pregunta sobre los orígenes, fundamental para comprender el proceso del modernismo, encuentra respuesta en dos disciplinas clave de la cultura moderna: el psicoanálisis y la antropología. A partir de ellas cabe dar forma a las concepciones de identidad y alteridad, fundamentales en la crítica literaria y

artística del modernismo. En este tejido de relaciones nos encontramos, finalmente, con el concepto de “exotismo”. El “exotismo” se ha convertido en un término tabú en nuestra época, por razones no muy diferentes de las señaladas por Victor Segalen a principios del siglo XX. Sin embargo, tal como Segalen reivindica, es necesario atreverse a retomar los conceptos originales y recuperar la fuerza y el sentido que los habitan. La fidelidad al espíritu de una época y la importancia de observarla y darle voz con el lenguaje y las ideas de su propio tiempo es una de las motivaciones importantes en esta investigación. Como intento mostrar a continuación el estudio del “exotismo” abre una nueva perspectiva al estudio de las ciencias humanas y propicia un enfoque más luminoso de esa época no tan lejana llamada modernismo. Y en última instancia, como insinúa Segalen, reivindicar el “exotismo” contribuye a la lucha contra la entropía. La obra de Víctor Segalen es un producto más del colonialismo como lo es la de Lévi-Strauss, Franz Boas, Emily Carr, tantos otros. Y el colonialismo produce una variopinta lista de especies: arqueólogos, etnógrafos, antropólogos, pintores, escritores, misioneros, comerciantes, viajeros, turistas y piratas. Resulta difícil mantener la lucidez ante tal variedad de tipos humanos. Sin embargo, todos comparten la responsabilidad de una distancia, de una mirada “estética” frente al otro.

La trayectoria vital y artística de Victor Segalen personifica ese estado de efervescencia y expectación que Europa vivió en los años que precedieron a la Primera Guerra Mundial, antes de que el narcisismo y la omnipotencia del niño europeo sufrieran el trauma de la existencia y tuvieran que tumbarse en el diván. (En algunos casos da la impresión de que Europa continúa postrada allí, sin intención aparente de abandonar la sesión). En 1902 Segalen viaja a Tahití como médico de la armada. Allí escribe *Les Immémoriaux* [1907], mezcla de

novela y relato etnográfico sobre la extinción de la cultura Nativa de Tahití. En 1905 regresa a Francia donde contrae matrimonio con Ivonne Hebert. Dos años más tarde publica *Les Immémoriaux* y en 1908 inicia sus estudios de chino. Un año después se traslada a China con su familia donde residirá de manera discontinua hasta 1918. En 1914 dirige la expedición “Segalen-Lartigue-de Voisins” con un objetivo arqueológico y geográfico; su trabajo queda interrumpido con el inicio de la guerra. Fruto de su experiencia en China son sus poemas en prosa *Stèles* y *Peintures*, donde su imaginación recrea los paisajes y la imaginería de China. Muere en mayo de 1919, un año después de su regreso a Francia.

Además de las tres obras mencionadas, publicadas durante su vida, Segalen dejó una miscelánea de textos, correspondencia y anotaciones, a partir de los que ha sido posible realizar publicaciones posteriores. Su *Ensayo sobre el exotismo: Una estética de lo diverso* (1989) forma parte de esta producción póstuma y está elaborado con anotaciones, correspondencia y citas de otros escritores. El ensayo comprende diez años de la vida de su autor: desde la primera y precisa anotación fechada en Java en octubre de 1904: “Escribir un libro sobre el Exotismo. Bernardin de Saint-Pierre – Chateaubriand – Marco Polo el iniciador – Loti” hasta la entrada del 2 de octubre de 1918 en la que reitera dos de los conceptos que articulan su discurso sobre el exotismo: lo “diverso” y la “estética”. El texto ofrece una perspectiva del exotismo, que por su originalidad y su proyección de futuro, parece el lugar ideal desde el cual evaluar el exotismo literario de *Klee Wyck*, ese relato novelado y etnográfico que Emily Carr compuso, sin tener conciencia de la rareza del género que creaba. Emily Carr y Victor Segalen tuvieron la oportunidad de vivir en un medio cultural radicalmente diferente del de sus orígenes y ambos tuvieron que asimilar y,

más tarde articular, su experiencia del Otro. Las coincidencias entre ambos son frecuentes, a veces tienen el aura de lo inexplicable, como la rareza que comparten en la hibridación de géneros y en la manera en que su creatividad transita entre la textualidad y la visualidad. Descubramos, pues, cómo el *Ensayo sobre el exotismo* puede enriquecer nuestra lectura de *Klee Wyck* y de qué manera arroja luz sobre algunos aspectos conflictivos de la relación con el Otro, tal como Emily Carr lo representa en sus “historias Indias”. ¿Es *Klee Wyck* una escritura de lo “diverso”?

En una anotación del 9 de junio de 1908 Victor Segalen plantea dos preguntas, a manera de prueba de fuego para reconocer al verdadero escritor exótico. Preguntas igualmente pertinentes para distinguir al exótico vocacional y auténtico, hágase éste pasar por viajero, etnógrafo o pintor en Tahití.

¿Revelaron lo que esas cosas y esos seres pensaban para sí y de sí mismos? . . . ¿Acaso no va a perturbar mediante su intervención, a veces tan poco afortunada y tan aventurera (sobre todo en los lugares venerables, silenciosos y cerrados), el campo de equilibrio establecido desde siglos antes? A causa de su actitud, sea hostil, sea de recogimiento, ¿no habrán de manifestarse a su alrededor desconfianzas o atracciones? (1989: 15).

En 1908 el médico que escribió su tesis doctoral con el título de *L'observation médicales chez les écrivains naturalistes* se atreve a interrogar a los escritores sobre la postura moral de su estética. Segalen no pone en duda la subjetividad, que da por supuesta, pero le exige una responsabilidad personal. Es necesario apreciar el alcance de esta exigencia, porque puede parecer en sí misma una trampa “estética”. De hecho, Segalen desarrolla su teoría estética a partir del concepto de *bovarysme*, tomado del filósofo y ensayista francés Jules de Gaultier (2006), que se refiere a la necesidad que tienen los seres humanos

de inventarse a sí mismos y de mentirse. Veremos cómo una teoría que parte de la debilidad humana podrá ser sostenible. Segalen, además, es capaz de mantener este reto por medio de premisas que parecen argumentos en contra; como cuando presenta su propuesta a la manera de un almibarado reclamo: “Oponerse al sabor del individualismo. Hacer de ello un bello resorte. Un bello alimento. Un bello espectáculo” (1989: 17). El 4 de octubre de 1908 Segalen vuelve a ponerse serio. En unas líneas esboza su sentido del punto de vista en la relación con el Otro: el observador, cuyo punto de vista tradicionalmente ocupa una posición privilegiada, pasa a ser no sólo observado, sino interrogado por el entorno que pretende estar observando.

Por tanto, la actitud en estas prosas rítmicas, densas y medidas como en un soneto, no podrá ser el *yo* que siente...sino por el contrario la interpelación del medio al viajero, de lo Exótico al Éxota que lo penetra, lo asalta lo despierta y lo perturba. Predominará el *tú* (1989: 18).

Tras presupuestos tan provocadores es el momento de definir “exotismo” y “estética”. El exotismo expresa lo diferente, lo diverso: el poder de concebir de otro modo “todo lo que hasta ahora se llamó extraño, insólito, inesperado, sorprendente, misterioso, amoroso, sobrehumano, heroico e incluso divino” (1989: 75). Segalen pretende recuperar el potencial expresivo de un concepto que, aunque manido y pervertido en su uso, sigue conservando connotaciones, asociaciones afectivas expresadas en todos esos adjetivos que él enumera. Y tiene poderosas razones para afanarse en esa recuperación por la misma razón por la que matiza su definición de la estética; pero habrá que esperar hasta el final de su ensayo. Para su concepto de “estética” Segalen recupera la definición

clásica matizándola con dos aportaciones: el *bovarysme* o *erreur créatrice*: “todo ser que se concibe a sí mismo, lo hace necesariamente de manera distinta de lo que es” y la responsabilidad individual de desarrollar o descuidar la parte de la belleza que corresponde al ser humano.

Conservo para la palabra “estética” su sentido preciso, el de una ciencia precisa que le impusieron los profesionales del pensamiento y que aún conserva. Es la ciencia del espectáculo y del embellecimiento del espectáculo al mismo tiempo; es el instrumento más maravilloso del conocimiento. Es el conocimiento que no puede ni debe ser más que un medio, no de toda belleza del mundo sino de esa parte de belleza que, quiéralo o no, detenta, desarrolla o descuida cada espíritu. Es la visión propia del mundo (1989: 75-76).

En su definición de “exótico” Segalen distingue la *diferencia* como un rasgo que se despliega en dos sentidos: por un lado, el sujeto se distingue del objeto; por otro, el sujeto se siente distinto de sí mismo. Podemos pensar en las aplicaciones de esta distinción en la crítica literaria para analizar la forma en que un narrador se percibe y se describe a sí mismo en un entorno cultural que no le es propio, en vez de asumir que dicho narrador miente deliberadamente. Esto es pertinente en nuestro caso para comprender las “mentiras” biográficas de Emily Carr en *Klee Wyck*. Por otra parte, el énfasis en la diferencia tiene que ver con esa dimensión estética del que observa y constituye uno de los rasgos distintivos del buen exótico: éste debe esforzarse por mantener la diferencia, hasta el punto de percibirla como “la percepción aguda e inmediata de una incomprensibilidad eterna”. Un duro golpe para los apóstoles de la corrección política, para los adalides de la integración, también para los multiculturalistas. ¿Es Victor Segalen un reaccionario *malgré lui*? Esperen a leer el final.

No nos preciamos de asimilar las costumbres, las razas, las naciones, de asimilar a los demás; sino por el contrario, alegrémonos de no poderlo hacer nunca; reservémonos así la perdurabilidad del placer de sentir lo Diverso (1989: 22).

El *Ensayo sobre el exotismo* recoge unas anotaciones realizadas a principios de 1909, a propósito del exotismo de la naturaleza, que son relevantes en la comprensión del sentimiento de la naturaleza en la narrativa y la pintura de Emily Carr. Victor Segalen entiende este sentimiento en el sentido de diferencia, de percepción de la naturaleza como distinta de uno mismo. El exotismo de la naturaleza no es, por tanto, un exotismo de segundo orden. Es comparable al exotismo, a la noción de lo diverso que estableceríamos con otro sujeto. Esta percepción tiene dos consecuencias. Una narración o una composición pictórica que tenga como objeto la naturaleza son tan apreciables como cualquier otra. El paisaje cultivado por Emily Carr y por la pintura canadiense, de manera casi exclusiva, adquiere así un valor independiente, fuera de su adscripción a un género tradicionalmente considerado de segunda clase. Pero esto sólo es posible cuando la naturaleza se representa como distinta del sujeto y esto excluye visiones antropomorfizadas de la naturaleza y proyecciones del yo. En esta percepción se encuentra la radicalidad del exotismo: el del objeto para el sujeto. Por otro lado, las prevenciones de Segalen sobre ciertas formas de relación con la naturaleza pueden hacernos pensar si el trascendentalismo de Emily Carr, que impregna toda su obra, no podría ser entendido como una fusión del sujeto en el objeto, lo cual descalificaría a Emily Carr como “exótica”. No obstante, el trascendentalismo propicia una visión diferente, cercana a ese sentimiento profundo de la unidad universal que, sin

embargo, mantiene la distinción entre las cosas y que es la fórmula de la estética de Segalen.

Existe una curiosa oposición entre el sentimiento de la naturaleza y la vida en la naturaleza. Sólo se ve, se siente, se saborea la naturaleza con gran alegría estética cuando alguien se ha apartado y diferenciado un poco. Lo cual cobra un valor singular si sustituyo, como lo exige el juego de mi pensamiento, la palabra sentimiento por la palabra exotismo: exotismo de la naturaleza: éste sólo puede existir si se la siente distinta de uno mismo (1989: 33).

Nos encontramos aquí con el verdadero sentido del expresionismo tal como lo entendieron los primeros artistas que utilizaron el término, o de la manera en que lo comprenderán algunos estudiosos de la pintura de Emily Carr, como veremos en el apartado 3.4. La expresión de una doble diferencia: del yo que se percibe como diferente en presencia del objeto y del objeto mismo. Esta capacidad para sentir lo diverso es extensible también a la capacidad para **hacer sentir** lo diverso y esto explicaría la fascinación que produce la obra de los *exóticos*. Y entre los exóticos eximios se encuentran los artistas que descubrieron lo *primitivo*, e ignorantes de la “interpelación del medio al viajero” a la que se refiere Segalen, creyeron que seguían siendo ellos mismos y que se expresaban a sí mismos a través de su obra. Pero, volvamos a la apuesta de Segalen por devolver al exotismo su primacía y su valor original. En el origen del ensayo las intenciones de Segalen eran casi pueriles: exaltar la sensación de sentir y de existir. Sin embargo, la realidad llega a poner a prueba su estética narcisista y, a partir de 1913, en este ensayo en construcción aparece la idea de la entropía y la de sus manifestaciones en forma de progreso. Segalen percibe las consecuencias de la entropía para lo *diverso* en la disminución de la tensión

exótica del mundo, del exotismo como fuente de energía mental, estética o física. En estas circunstancias se ve obligado a dar a su teoría “una mayor generalidad”. En realidad, Segalen convierte su oferta estética inicial en una reflexión metafísica sobre la necesidad de la alteridad en la construcción de la propia identidad.

Viendo cómo los valores diversos tienden a confundirse, a unificarse y a degradarse, supe que todos los hombres estaban sometidos a la ley del exotismo. Por la degradación del exotismo sobre la faz de la Tierra resolví convocar a mis hermanos hombres, con el fin de que sintieran un poco esa ley, a la que en un principio creí tan sólo de estética personal (1989:69).

En otro orden de cosas Segalen anticipa los peligros de la degradación del exotismo en forma de “lo diverso vulgarizado, lo diverso al alcance de todos”. *Ensayo sobre el exotismo* permite otra comprensión de lo primitivo gracias a su revisión y revalorización del concepto “exótico” y es un instrumento para evaluar las complejidades del punto de vista del observador, artista o turista ocasional. Finalmente es significativo observar la coincidencia de fechas entre la finalización de esta obra de Segalen y la de *Más allá del principio de placer* de Freud¹⁹. Ambas obras manifiestan de qué manera el observador “exótico” se ve influido por el medio que observa y, en este sentido, los ensayos de Segalen y Freud están marcados por la Primera Guerra Mundial en la consideración de sus teorías. La guerra significará el fin de la inocencia europea; Segalen y Freud se encargarán de registrar ese impacto: Sigmund Freud con la introducción del

¹⁹ La obra se publicó en 1920 pero Freud la había concluido en mayo de 1919 (Notas de James Strachey a *Más allá del principio de placer*, Buenos Aires: Amorrortu editores, 2001: 3-4).

concepto de “pulsión de muerte”, Victor Segalen con la ampliación de su teoría estética a través de una metafísica de la alteridad.

En un sentido más amplio este recorrido teórico por las disciplinas utilizadas en este trabajo nos ha permitido identificar los intereses de la cultura occidental durante la primera mitad del siglo XX, que podemos denominar de manera amplia “modernismo”. Estos intereses o preocupaciones, que pueden expresarse como oposiciones binarias del tipo: primitivismo/modernidad (que subsume la clásica oposición naturaleza/cultura), identidad/alteridad o individuo/colectividad, son fácilmente trasladables a nuestro presente, al siglo XXI y a sus debates sobre el medio ambiente y la globalización y a los retos planteados a un ser humano que sigue dependiendo de la naturaleza.

2. Primitivismo y modernidad

2.1. Consideraciones generales

En el presente capítulo me propongo exponer algunas consideraciones sobre los términos “primitivismo” y “primitivo”, utilizados profusa y confusamente en los estudios sobre la modernidad. En un sentido amplio dichos conceptos se utilizan como sinónimos y no tienen un valor en sí, más allá de las connotaciones, positivas o negativas, que los intereses de los críticos y artistas hayan querido investir en ellos.

1. El término “primitivo” tiene “mana” o, mejor dicho, “hau” (así denominan los Maorís al espíritu de las cosas), especialmente en la combinación “arte primitivo”, donde lejos de referirse a algún arte

concreto es pura autorreferencia elogiosa del artista moderno. Esta apropiación es posible porque, desde los supuestos del arte moderno occidental, el arte primitivo carece de un propósito propiamente artístico. Esta percepción se debe, en parte, a nuestro desconocimiento de esas culturas y, por otro lado, al hecho de que sus manifestaciones artísticas pueden llegar a entrar en abierta contradicción con nuestros supuestos culturales. Todo ello facilita esa incomprensión de la que se deriva la apropiación y la manipulación.

2. Este uso proteico, tantas veces espurio del término, potencia su pervivencia. Sin necesidad de invocar sentidos ocultos, creo que es el carácter funcional del arte primitivo el que explica, en última instancia, su valoración positiva. Por funcional me refiero al carácter ritual, performativo que se le asigna en las sociedades de origen y que está ausente en el arte occidental desde hace siglos. De hecho, es este carácter puramente performativo lo que persiste como componente esencial del arte cuando las expresiones artísticas de una época parecen empeñadas en ocultar o destruir el componente estético (a veces llamado elemento decorativo). Pensemos en la vuelta hacia lo primitivo en el arte actual, tal como se manifiesta en *performances*, instalaciones y otros ceremoniales artísticos que invocan, en plena posmodernidad, y sin voluntad paródica, el ritualismo más arcaico. Quizás sigamos necesitados de un reconocimiento más profundo del arte primitivo para apreciar las manifestaciones artísticas más novedosas en lo que suponen de ampliación del concepto de arte. Este carácter del arte más actual podría

relacionarse también con la vuelta a la *physis* y la participación como la entiende María Zambrano²⁰.

3. En el discurso del imperialismo, asumido implícitamente por algunos artistas modernos, lo primitivo carece de un rostro propio. No puede hablar por sí mismo ni de sí mismo. De ahí la aparición de tantos portavoces impacientes por hablar de él, en su nombre. Por otra parte, como lo primitivo carece de rostro (no así de máscaras) puede ser suplantado. El artista, y en el presente el turista, practican un canibalismo de lo exótico que se manifiesta en una apropiación compulsiva de las personas y artefactos de otras culturas. El hecho se explica a partir de una pérdida progresiva de las señas de identidad en la cultura propia (o de la incapacidad de reconocerlas) que conduce a una idealización de otras culturas, tradicionales y con modos de vida sencillos, hacia las que el artista y el turista occidental vuelve la vista con nostalgia.

4. Lo primitivo se manifiesta al artista bajo diversas “especies”. El artista puede reconocer su presencia pero considerarlo otro elemento más del paisaje. Este sería el caso de los pintores canadienses del Grupo de los Siete cuyos paisajes, su principal fuente de inspiración, se encontraban realmente habitados. Sin embargo, para este grupo de pintores la necesidad de representar la naturaleza canadiense excluye la posibilidad de reconocer esa presencia humana. Esta relación alienada del hombre con la naturaleza carece de una vinculación cognoscitiva y emocional

²⁰ Zambrano 2000: 98-99. El concepto de *physis* remite a la idea de materia, antes de que la filosofía griega la constituyera como “naturaleza”. En ese estadio pre-filosófico el hombre establecía una peculiar relación con la materia que Zambrano denomina “participación”: una manera de estar en el mundo hermético de lo sagrado, diferente de la relación sujeto-objeto que, más tarde, establecerá la filosofía griega.

como la que se manifiesta en la obra literaria y pictórica de Emily Carr, quien hace suyo el pensamiento trascendentalista y nos ofrece la revelación de una realidad que participa de la naturaleza divina. En esta misma línea, el artista puede encontrarse con lo primitivo y convertirlo en un descubrimiento gozoso que le ayude a dar sentido a su práctica artística. Sin embargo, este descubrimiento puede convertirse en un callejón sin salida cuando es imposible superar la vitalidad de ese arte. Seguramente esta “vitalidad” es otra proyección del moderno primitivo, tal como se manifiesta en la pintura de Gauguin o en las primeras pinturas fauvistas. Otros modernos primitivos como Picasso se dejaron tentar, en cambio, por las formas. Pero tanto “emocionales” como “formales” sintieron los efectos del *maelstrom* de lo primitivo. La influencia de lo primitivo en el artista moderno puede llegar a asfixiar la posibilidad de una expresión propia o a imprimir en ella un sesgo no buscado. En la sección dedicada a la pintura de Emily Carr se considerarán estos factores.

2.2. El punto de vista de la antropología

Ya vimos en la introducción a este trabajo el papel que la antropología desempeña en la comprensión de las sociedades llamadas primitivas. En esta sección voy a centrarme en las figuras que protagonizan la antropología del siglo XX, aunque consideradas desde una perspectiva limitada al objeto de esta investigación; es decir, su aportación al debate sobre primitivismo y modernidad.

Dedicaré la atención principal a dos maestros de la antropología: Franz Boas y Claude Lévi-Strauss, los cuales desde puntos geográficos distantes,

contribuyeron a la formación y el establecimiento de la disciplina y, con ello, al desarrollo de las ciencias sociales. En algunos momentos de su trayectoria profesional veremos a ambos interesados en las culturas de la costa Noroeste de Canadá, hecho que justifica aún más su inclusión en esta investigación. Su contribución al tema del primitivismo puede llegar a pasar desapercibida en medio de la abrumadora cantidad de textos escritos por artistas, historiadores, críticos y coleccionistas de arte²¹. Sin embargo, la aportación, mucho más discreta, de la antropología es fundamental para entender con precisión el fenómeno.

Un rasgo que comparten la antropología y el arte, en la primera parte del siglo XX, es el convencimiento de la *inevitable* desaparición de las culturas llamadas primitivas. Este convencimiento es significativo, no porque tal desaparición no tuviera lugar, sino por el prejuicio de considerarla inevitable. En los estudios antropológicos de la segunda mitad de siglo hay un cambio de percepción, que se refleja en el interés por mostrar el cambio y la vitalidad de las culturas objeto de estudio. Este cambio de actitud, en el que se subraya el factor de transformación, es capaz de dar cuenta con más realismo de las contradicciones en las que cualquier sociedad se desarrolla y entender de manera más perceptiva los procesos de asimilación que experimentan las sociedades cuando no viven en absoluto aislamiento. Este punto de vista más generoso es igualmente necesario si no pretendemos limitarnos a acusar a los artistas modernos de apropiación intelectual, de plagio, o de idealización de la

²¹ La recopilación de textos de Jack Flam referida al periodo entre 1905 y 1983 recoge aportaciones de 57 artistas y profesionales del arte frente a la de un arqueólogo, Edgar L. Hewett y un antropólogo, Oliver LaFarge.

cultura nativa, acusaciones que podemos encontrar en estudios críticos recientes de la obra de Emily Carr²².

Franz Boas (1858-1942) fue el fundador de una antropología relativista²³, centrada en la cultura, y de la antropología norteamericana moderna. Desde su puesto en la universidad de Columbia profesionalizó la labor del antropólogo y fue maestro de una generación de estudiosos interesados en esta disciplina. La influencia de sus doctrinas tuvo repercusiones positivas y de largo alcance fuera de la antropología. *The Mind of Primitive Man*, publicada en 1911, fue obra de referencia en los años 20 para todos aquellos que se opusieron a las leyes estadounidenses de inmigración, basadas en supuestas diferencias raciales. La influencia de esta obra, que Boas revisó y amplió en 1937, se hizo notar igualmente en la lucha por los derechos civiles de los años 50 en Estados Unidos. Su contribución específica al conocimiento de las culturas de la Costa Noroeste de Canadá comienza con un estudio de las poblaciones nativas de la isla de Vancouver en 1886. Como conservador de antropología en el Museo Americano de Historia Natural de Nueva York, entre 1896 y 1905, dirigió y publicó los informes de la expedición Jesup North Pacific, que investigó las relaciones entre los pueblos aborígenes de Siberia y los de Norteamérica. A lo largo de su carrera realizó abundantes estudios etnográficos de las culturas nativas americanas (Encyclopaedia Britannica, vol. 2, 1986: 306).

El principal aspecto innovador de Boas fue la creación de una escuela de *historia cultural*, interesada en el trabajo de campo y en la observación de

²² Véase la crítica de Marcia Crosby (1991).

²³ La antropología relativista, en oposición a la “evolucionista”, afirma que la visión evolucionista es etnocéntrica, producto de la disposición humana a caracterizar a otros grupos humanos como inferiores. El relativismo antropológico cree que todas las sociedades humanas han evolucionado igualmente, pero de maneras diferentes. Estas diferencias se deben a factores culturales, no genéticos.

primera mano, corriente que ha dominado la antropología cultural americana de buena parte del siglo XX y que cuenta con discípulos prominentes como Ruth Benedict, Alfred L. Kroeber, Margaret Mead y Edward Sapir (Encyclopaedia Britannica, vol.26, 1986: 582-3).

En 1927 escribió *Primitive Art*, obra que, según señala el propio Boas en el prólogo, “es un intento de ofrecer una descripción analítica de los rasgos fundamentales del arte primitivo” y el autor cumple brillantemente su propósito²⁴. El análisis del concepto conduce a una disertación sobre el componente estético del arte y este es el contenido que quiero destacar; ya que, aunque refiriéndose al arte primitivo, Boas señala categorías que son también relevantes para la comprensión del arte moderno: las diferencias entre figuración y abstracción o el grado en que forma y contenido tienen primacía en un estilo o movimiento artístico. Es como si el arte primitivo respondiera a las mismas inquietudes que el arte moderno.

En el prólogo Boas define el objeto de su investigación a partir de dos principios que, en su opinión, deberían aplicarse a cualquier investigación sobre los pueblos primitivos: la igualdad fundamental de los procesos mentales de todas las razas y formas culturales del presente independientemente de la aparente absurdidad de sus creencias y costumbres y, en segundo lugar, la consideración de que un fenómeno cultural es el resultado del acontecer histórico. Es decir que el comportamiento humano está determinado por la tradición a la que se pertenece, y el ser humano maneja el material que se le ha transmitido de acuerdo con los mismos métodos.

²⁴ El prólogo corresponde a la edición original de 1927 y aparece también en la reedición de 1955 utilizada en esta investigación.

El primer principio parece poner en tela de juicio doctrinas materialistas y positivistas. De una manera más general Boas critica la ideología moderna por su creencia en la hegemonía de los fenómenos materiales:

Our cultural environment has impressed this view upon our minds so deeply that we assume as a fundamental fact that material phenomena, particularly outside of the field of human behavior, can never be influenced by mental, subjective processes (1955: 2).

Como buen observador señala las numerosas muestras de credulidad y de pensamiento prelógico de que hace gala el ser humano moderno, debilidades habitualmente atribuidas a los primitivos. Nuestra supuesta libertad individual con respecto a las restricciones sociales, expresada en una actitud crítica que haga posible la creatividad individual, es, para Boas, más que dudosa: “the late war with its organized governmental and private propaganda should make us understand this truth” (1955: 3). Puede que estas reflexiones nos alejen de la discusión principal. No obstante son sintomáticas de preocupaciones comunes a todos aquellos que vivieron la Gran Guerra como el final de una era. Es ya un lugar común disertar sobre sus consecuencias en el pensamiento europeo posterior. Sin embargo, creo que la aparición de lo primitivo en torno a estas fechas adquiere otro significado secreto, más incisivo, como tendremos ocasión de corroborar en el ensayo de María Zambrano, “La destrucción de las formas”, con su reflexión sobre la irrupción de lo primitivo en un periodo posterior, marcado por la Guerra Civil en España, la Segunda Guerra Mundial y el exilio.

El segundo principio, el carácter histórico de los fenómenos culturales, destierra concepciones decimonónicas sobre la existencia de homologías de largo alcance basadas en la tesis de un desarrollo unilineal. Boas supone, por el

contrario, que son factores sociales, psicológicos, fisiológicos y medioambientales los que determinan los procesos culturales. Por tanto, ningún rasgo fundamental hace diferentes a las personas de las sociedades occidentales del resto de las sociedades, tampoco en lo que se refiere al arte: “We may even say that the mass of the population in primitive society feels the need of beautifying their lives even more keenly than civilized man” (1955: 356).

Una vez establecidas las cartas credenciales de las sociedades primitivas, Boas debe todavía demoler otro prejuicio sobre éstas, el de su supuesta inmovilidad. Su conocimiento directo de culturas muy diversas le permite afirmar que todas las sociedades están sometidas a procesos de cambio, aunque en algunos períodos aparezcan como sociedades estables y en otras ocasiones como sociedades inmersas en rápidos cambios (1955: 7). Esta percepción del cambio como signo distintivo le acerca a posiciones actuales de la antropología, las cuales tienden a restar importancia a las aparentes contradicciones en la evolución de una cultura, a partir de la comprensión del cambio inherente a cualquier sociedad. Este es el momento en la exposición de Boas de introducir el arte primitivo, y lo hace con una hermosa y resonante declaración de principios.

In one way or another esthetic pleasure is felt by all members of mankind. No matter how diverse the ideals of beauty may be, the general character of the enjoyment of beauty is of the same order everywhere; the crude song of the Siberians, the dance of the African Negroes, the pantomime of the Californian Indians, the stone work of the New Zealanders, the carvings of the Melanesians, the sculpture of the Alaskans appeal to them in a manner not different from that felt by us when we hear a song, when we see an artistic dance, or when we admire ornamental work, painting or sculpture among all the tribes known to us is proof of the craving to produce things that are felt satisfying through their form, and of the capability of man to enjoy them (1959: 9).

La cita anterior es también la presentación de un tema característico de Boas: la insistencia en la forma, frente al contenido, en la comprensión del arte. Esta estética de la forma es un aspecto que critica Goldwater porque, en su opinión, está asociado a una idea de excelencia técnica que puede llegar a desechar formas de arte primitivo que, según el parecer del espectador occidental académicamente condicionado, no cumplan estos requisitos (1986: 33). No obstante, esta crítica supone la existencia de un público en condiciones de apreciar una maestría técnica, en detrimento, quizás, del significado o de la emoción que la obra transmite, que es la regla de oro del arte primitivo:

Slovenly work does not occur in an untouched primitive culture. Misunderstandings may happen in cases of borrowing of designs or in that of a gradual transformation of those concepts that find expression in decorative art. Actual slurring is found in factory production (Boas 1955: 352).

Por otra parte, Goldwater establece una distinción semejante entre forma y significado para explicar las diferencias entre primitivismo emocional (“emotional primitivism”) y primitivismo formal (“intellectual primitivism”), como veremos en la sección 2.3. No obstante, Goldwater no es formalista en el sentido que lo es Boas. Para éste la forma perfecta sólo se consigue mediante una técnica altamente desarrollada y perfectamente controlada. La técnica es también condición del estilo, pues éste depende de la estabilidad de la forma, que, a su vez, es deudora de la técnica. Su teoría estética no puede ser más formalista: “The more energetic the control of form over uncoordinated movement, the more esthetic the result. Artistic enjoyment is, therefore, based

essentially upon the reaction of our minds to form” (Boas 1955: 349). Cabe preguntarse si el significado tiene alguna función en la teoría de Boas:

The emotions may be stimulated not by the form alone, but also by close associations that exist between the form and ideas held by the people. In other words, when the forms convey a meaning, because they recall past experiences or because they act as symbols, a new element is added to the enjoyment (1955: 12).

Nótese la renuencia de Boas a aceptar la independencia del significado, de manera que, incluso cuando se refiere al doble origen del efecto artístico, en realidad solo hay forma: “It is essential to bear in mind the twofold source of artistic effect, the one based on form alone, the other on ideas associated with form. Otherwise the theory of art will be one-sided” (1955: 13). Pero es “one-sided”; no hay duda de la preeminencia de la forma en esta teorización. Douglas Fraser, en su artículo “The Discovery of Primitive Art” (1971), se muestra muy crítico con Boas, al que no duda en calificar de “entrometido” (“anthropologists . . . confusing matters with their sallies into the field of art interpretation”) y al que no parece perdonar el error de “atribuir placer estético al disfrute del control técnico” (Fraser 1971: 35-36). El formalismo de Boas pareció también demasiado simple a Lévi-Strauss como explicación del arte primitivo; por eso, a partir del análisis formal de su maestro, Lévi-Strauss establece matizaciones que enriquecen la naturaleza del llamado arte primitivo. En primer lugar, introduce una dimensión “trascendente” en el debate (o “falso problema” en su opinión) entre realismo y convención.

Detrás del falso problema denunciado por Boas, hay otro escondido. El arte de los pueblos sin escritura no remite sólo a la naturaleza o a la convención, o bien a ambas.

Remite asimismo a lo sobrenatural. Nosotros, que ya no vemos lo sobrenatural de frente, lo sustituimos por símbolos convencionales o por personajes humanos ennoblecidos (Lévi-Strauss 1994: 111).

En segundo lugar, esta presencia de lo sobrenatural es lo que da un carácter especial al arte “primitivo”; ya que, un referente de este tipo difícilmente puede representarse utilizando “los medios sensibles de representación”. Por tanto, no es la insuficiencia de conocimientos o medios técnicos lo que impide al artista cumplir su objetivo, sino que “es por exceso del objeto y, ya no por defecto del sujeto, por lo que el artista no podrá, en este caso, hacer otra cosa que significar” (Lévi-Strauss 1994: 113). Por último, se refiere a la cuestión de la “calidad estética” tal como aparece en los debates sobre la pintura desde principios del siglo XX. Concedamos que el concepto de “calidad estética” escapa a una definición precisa, pero pensemos en la sucesión de movimientos artísticos que constituye la historia del arte de la primera mitad del siglo como en una búsqueda ansiosa de superar la habilidad técnica del movimiento precedente, aunque, en muchos casos esta búsqueda vaya disfrazada de “expresión emotiva”. Comparemos esa carrera por la excelencia técnica con otro tipo de inteligencia artística “que no se apresura a franquear la separación entre el mundo y la manera de representarlo” (1994: 116) y tendremos, en opinión de Lévi-Strauss, la fórmula de un estilo susceptible de durar; en última instancia la razón de la pervivencia del arte primitivo y de la fascinación que ha ejercido en los artistas modernos.

Sin embargo, volviendo a Franz Boas, es importante examinar su concepción de “significado” para entender la inclusión en su ensayo de las diferencias entre naturalismo y geometrización. Puede ser procedente hacerlas

equivalentes a las nociones de *abstracción* y *figuración* del arte moderno. Este elemento extra del significado, presente en muchas formas de arte primitivo, es efectivo estéticamente en la medida en que la asociación entre la forma y una idea concreta se afirme (Boas se refiere, creo, a *simbolismo* más que a *representación*). Para que el elemento expresivo del arte sea efectivo es indispensable que se produzca una reacción uniforme frente a la forma (o mejor dicho, al significado de la forma), condición que, según Boas, no se cumple en la sociedad moderna donde “an expressionistic art can appeal only to a circle of adepts who follow the lines of thought and feeling developed by a master” (1955: 351).

Esta es una observación correcta sobre la desorientación “semántica” del público moderno. Sin embargo, es difícil demostrar en qué momento, si lo hubo, el artista se separó del público, o cuándo ambos dejaron de entenderse. Creo, más bien, que el problema debería enfocarse desde la perspectiva de la función del arte, categoría que depende de los vaivenes de la historia; el significado sería un componente tan solo de la función. En cualquier caso el comentario de Boas es sintomático de la preocupación moderna por el significado del arte que, en esta discusión, engloba dos aspectos: representación y simbolización. Boas examina los problemas del significado a partir de dos hipótesis. La primera teoría sostiene que “toda reproducción artística es por origen naturalista. La geometrización aparece solo cuando el artista intenta presentar ideas que no son inherentes al objeto en sí”. Pero, según Boas, esta teoría no es admisible porque “la representación realista y la geometrización tienen orígenes diferentes”. Como lo que intentamos explicar es la influencia del arte primitivo sobre el arte moderno conviene, en este punto, establecer algunas matizaciones.

1. La referencia de Boas a “orígenes diferentes”, aplicada al arte de la Costa Noroeste de Canadá, remite a dos estilos diferentes: la representación simbólica de animales, por una parte, y la decoración geométrica, por otra. La representación simbólica se refiere, en este arte, a la descripción pictórica de un animal a partir de rasgos distintivos y, muy frecuentemente, ignora la relación natural entre las partes del cuerpo mediante un cubismo sui generis; (por ejemplo un castor aparece representado a partir de dos incisivos prominentes y una cola sombreada). Este tipo de representación está circunscrito al trabajo en madera y a otras industrias relacionadas. Aparece también en los bordados con púas de puercoespín²⁵ y es utilizada tanto por hombres como mujeres. En cambio en la cestería²⁶, tejeduría y confección de esteras se utilizan tradicionalmente motivos decorativos de carácter geométrico exclusivamente²⁷. Estas artes son prerrogativa de las mujeres. Hasta aquí puede parecer que ambos estilos se desarrollen separadamente y tengan sus propias industrias de aplicación. Sin embargo, Franz Boas, mucho antes de comenzar a describir pormenorizadamente cada estilo, afirma: “the most highly developed art is liable to impose its style upon other industries”

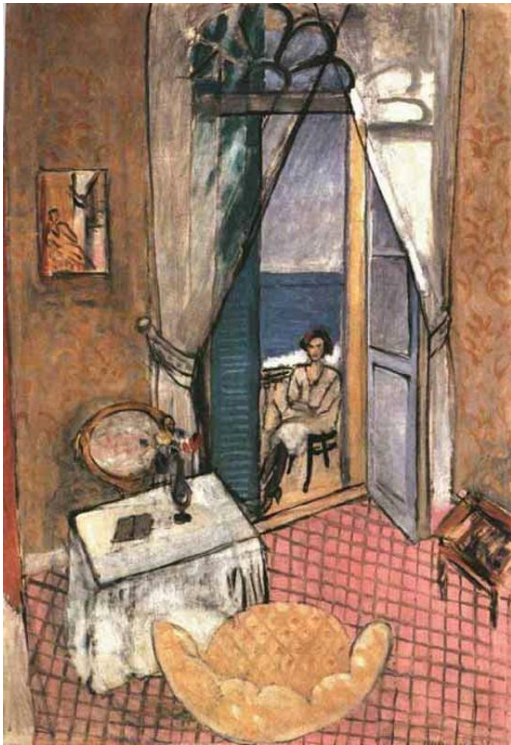
²⁵ “Puramente decorativos en apariencia, estos bordados de estilo geométrico estaban cargados de sentido. La bordadora había meditado largamente su contenido y su forma, o bien los había concebido durante un sueño o una visión inspirados por una divinidad de doble rostro, madre de las artes” (Lévi-Strauss 1994: 123).

²⁶ “En los pueblos sin escritura, este arte ocupa, por el contrario, un lugar importante, a menudo el primero: la cestería se presta a innumerables usos, y alcanza una perfección que nosotros ya no sabríamos igualar” (Lévi-Strauss 1994: 117).

²⁷ Según uno de los mitos de los pueblos de la costa Noroeste de Canadá “una cesta bien hecha debía llevar en el trenzado un motivo decorativo como aquel revelado a la primera cestería, al ver jugar los rayos del sol en un riachuelo” (Lévi-Strauss 1994: 117).

(1955: 182). Podemos inquirir en este punto cuál de los dos estilos es el más desarrollado y en consecuencia se ha impuesto. En opinión de Boas la confección de esteras y la cestería son las artesanías que han más han influido en el desarrollo de nuevas formas artísticas. Parece probada, pues, la preeminencia de la pintura decorativa (o geométrica o no figurativa) frente a la pintura simbólica (o parcialmente figurativa).

2. Este predominio de lo decorativo o geométrico está igualmente argumentado a partir de las características que Boas asigna al arte simbólico: indiferencia por los principios de la perspectiva, énfasis en símbolos significativos (en la descripción de animales, como veíamos en la nota anterior) y una composición dictada por la forma del espacio decorativo, trátase de un poste totémico, una manta o el cuerpo humano (1955: 183).
3. Es necesario aclarar que el *simbolismo* del arte de la costa Oeste no es simbolista a la manera de un Odilon Redon, ni realista, de la forma que lo es John Constable cuando pinta animales. Si aceptamos el paralelismo con la pintura occidental, habría que pensar, más bien, en la manera en que Matisse combina la perspectiva canónica y la representación plana en *Interior en Niza* (1920) o en la forma en que Braque combina diferentes perspectivas de un mismo objeto en una sola composición en *Violín y paleta* (1909-10) e, incluso, en la “ilegibilidad” de lo representado en la composición de Picasso, *Hombre con pipa* de 1911.

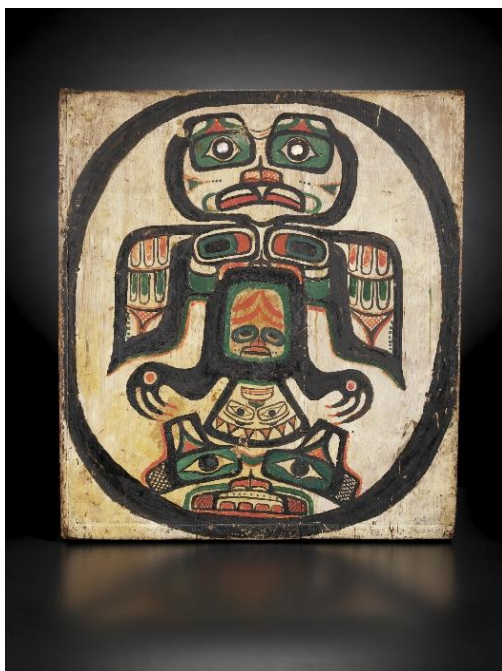


Henri Matisse
Interior en Niza, 1920



Pablo Picasso
Hombre con pipa, 1911

Si estas comparaciones parecen temerarias, sugiero el examen de la representación de diversos animales en la ilustración que reproducimos para demostrar que las dificultades técnicas de la representación conducen a soluciones formales tanto en el arte primitivo como en el arte moderno. La comparación con obras de arte moderno de la primera década tiene por objeto sugerir que el contacto con el arte “nuevo” al que Emily Carr tuvo acceso durante su estancia en Francia con toda seguridad le provocó una sensación de *déjà-vu*, ya que Carr conocía previamente el arte de la Costa Noroeste y lo había pintado. Y si se trata de participar en la competición sobre quién “descubrió” el arte primitivo, los artistas modernos tendrían que hacer sitio a esta pintora colonial y decimonónica.



Yakutat Tlingit Box drum with owl, raven, and bear designs, 1850-1900

4. De los puntos expuestos arriba se desprende el predominio del arte geométrico sobre el simbólico en estas culturas. Boas cree probable que el estilo simbólico y el deseo de cubrir con ornamentación toda la superficie sea un desarrollo reciente. Yo añadiría que dicha tendencia puede estar

igualmente motivada por la necesidad de responder a la demanda de compradores blancos, simplemente interesados en la posesión de “curiosidades étnicas”²⁸.

Con estos cuatro puntos lo que deseo indicar es que, aunque Franz Boas tome sus observaciones del arte primitivo, es posible encontrar una disyuntiva semejante en el arte moderno, que explica el origen y la evolución de dos tendencias: por un lado, la pintura basada en la perspectiva canónica o áurea; por otro, la pintura que, a través de métodos diversos, se aparta de esa tendencia (el cubismo, por ejemplo)²⁹. Sería más difícil, en cambio, afirmar que

²⁸ El tema de la influencia de los mercados sobre el arte nativo (y el moderno, por supuesto) es muy interesante. En mi investigación me refiero a ello, muy de paso, en la sección 2.2.3. a propósito de un artículo de Sloan y Lafarge (Flam 2003: 231).

²⁹ En este punto puede plantearse el problema de la naturaleza de la figuración y la abstracción. Como el segundo término es habitualmente más ambiguo que el primero, señalaré en qué sentidos utilicé el término: “Al escribir sobre arte, el sustantivo “abstracción” tiende a emplearse con dos sentidos relacionados, aunque ligeramente diferentes: por una parte, alude a la *propiedad* de ciertas obras de arte de ser abstractas o “no figurativas” y, por otra parte, hace

Interior rojo de Matisse y *Naturaleza muerta sobre silla de rejilla* de Picasso pertenezcan a tradiciones distintas. La cuestión de fondo, en mi opinión, es la idea de “representación” y, en una etapa posterior, el problema de las diferencias entre figuración y abstracción. Hasta aquí, el arte primitivo y el arte moderno comparten los mismos problemas “técnicos”.

Continuemos con la segunda teoría que postula que el ornamento geométrico se desarrolla a partir de la degeneración de diseños en perspectiva; y, quizás también, a partir de la de diseños simbólicos. En este caso una representación descuidada e imprecisa (que suponemos resultado de la impericia técnica) habría conducido a una situación en que la representación pictórica habría perdido su semejanza con el original y habría degenerado en el uso de formas geométricas con un parecido lejano con el original (el referente real). Boas desmonta esta segunda teoría destacando, en primer lugar, la maestría técnica del arte primitivo. A continuación afirma que la falta de semejanza con el original, cuando se produce, es resultado del préstamo de diseños o de la transformación de conceptos. En ambos casos, la consecuencia no es una geometrización, sino “el crecimiento de un individualismo semejante al de nuestra escritura” (Boas 1955: 352).

¿Es pertinente aplicar este razonamiento al arte moderno? Es decir, ¿podríamos entender que la falta de semejanza con el original de la pintura expresionista, por ejemplo, es el reflejo de una transformación de conceptos, cuya consecuencia es “el crecimiento de una expresión individual” o, por el contrario, se trata de simple impericia? Un análisis detallado de esta cuestión supone, en primera instancia, tener en cuenta la interpretación y la valoración

referencia al *proceso* por el que en las obras de arte se enfatizan algunos aspectos de los temas o motivos a expensas de otros”(Harrison 1998: 189).

que los artistas expresionistas hacían del arte primitivo (principalmente a partir de las Colecciones Etnográficas de Dresde). Sorprende que ellos apreciaran falta de sofisticación en un arte caracterizado precisamente por su “sofisticada” técnica y sorprende igualmente que un artista no supiera reconocer esa evidencia, a pesar de las deformaciones estilísticas. Es posible también que, en aquellos años, el extrañamiento cultural produjera ese efecto. Tampoco resulta imposible pensar que los artistas vieran exactamente lo que deseaban ver, nada más.

En segundo lugar, a la hora de entender de forma retrospectiva el expresionismo europeo (y el expresionismo de Emily Carr) conviene considerar dos puntos de vista distintos: el de los artistas y el de críticos e historiadores de este movimiento. Los primeros afirmaban que estaban comunicando sus emociones o sentimientos más directos. Por su parte, lo que la crítica designaba con el término “expresionista” englobaba una técnica de aspecto tosco e inacabado, el empleo de colores no naturales y una descripción distorsionada. Estos fueron los detalles que la crítica académica del momento destacaba como sinónimos de una falta de pericia técnica. Pero estos mismos rasgos serían muy distintamente valorados por la crítica “alternativa”, más tarde instituida como oficial, que los interpretaría como signos de la implicación física y emocional del artista con el medio, como un rechazo a las formas sofisticadas de la competencia artística y como la expresión directa de emociones y sentimientos en el lienzo. Esta valoración, sin embargo, basada enteramente en elementos subjetivos, termina finalmente menospreciando o ignorando los problemas de la forma, los cuales son igualmente primordiales en la creación artística.

Estas contradicciones son el espejo de las contradicciones ideológicas de una época comprometida con el progreso y envidiosa de las supuestas

excelencias de la vida natural, rebelde contra la explotación y la sociedad de clases y admiradora, al mismo tiempo, de sociedades que distaban (y distan) de ser un modelo de derechos humanos. Además de estas contradicciones, el artista tuvo que asumir otras de tipo formal, derivadas de su pretensión de representar y construir un “estilo primitivo”. Retrospectivamente cabe preguntarse si la libertad creativa que el arte primitivo supuestamente proporcionó al artista, no estuvo fatalmente ligada a la servidumbre de un “estilo primitivo” que, por su excelencia técnica, parecía poner en tela de juicio la calidad artística del artista moderno. Tendremos ocasión de analizar, a propósito de Emily Carr, si ella sintió esta servidumbre, y si fue capaz de valorar la excelencia del arte nativo.

Volvamos a *Primitive Art*. Boas subraya el control en la elección de motivos geométricos, control que también está presente en el arte simbólico. La prevalencia de uno u otro factor establece el grado de realismo de la representación.

In symbolic art the selection of symbols is of decisive importance in defining the style and the arrangement of the symbols is subject to the same formal treatment of the decorative field which controls the arrangement of geometrical motives. When the purely decorative tendency prevails we have essentially geometrical, highly conventionalized forms, when the idea or representation prevails, we have, on the contrary, more realistic forms (1955: 353).

En esta observación se encuentran implícitos dos temas fundamentales para el arte moderno; aunque, de manera menos precisa, están igualmente presentes en el arte occidental de todos los tiempos. Me refiero al significado de lo que se entiende por *pintura decorativa* y al tema de la *representación*. En el

arte moderno el concepto de “decorativo” o “pintura decorativa” es objeto de interpretaciones críticas diferentes que van de la mano de las interpretaciones hechas por los artistas. En este proceso que, discutiblemente, desemboca en el arte abstracto, voy a destacar algunos hechos que muestran la manera en que el discurso y la práctica artística de la modernidad interpretan el primitivismo.

El concepto de “decorativo” aparece en el arte simbolista asociado a la idea de la libertad del artista para exagerar o deformar las líneas, los colores y las formas según las necesidades de su proyecto. Esta es la teoría del escritor y crítico de arte George Albert Aurier. De acuerdo con Aurier una obra de arte simboliza, en primer lugar, un dato espiritual, porque refleja el pensamiento del artista y, en segundo lugar, porque el artista expresa la Idea de las cosas. Aurier utiliza dos teorías de origen diferente: la teoría de Plotino sobre las correspondencias y la teoría de los pintores sintéticos acerca de la fuerza expresiva de líneas y colores (Rookmaaker 1972: 156 y ss.). Es curioso observar cómo la “libertad del artista” es, desde otro punto, la servidumbre del lienzo, de la superficie y del material que se utiliza. Boas reconoce esta limitación de principio, pero simplemente la menciona para constatar la maestría del artista de la Costa Noroeste: “the native artist adapts the animal form to the object he intends to decorate” (1955: 219). En el arte moderno lo decorativo se asocia, en ocasiones, con lo exótico³⁰, en la forma en que aparece en pinturas de Gauguin como *El espíritu vigilante de los muertos*, pero se trata de una asociación establecida por la crítica y posterior al momento de las composiciones.

³⁰ Para un tratamiento diferente de lo exótico remito a los comentarios del apartado 1.1.4. a propósito de Victor Segalen y su *Ensayo sobre el exotismo: Una estética de lo diverso y textos sobre Gauguin y Oceanía*.



Paul Gauguin
El espíritu vigilante de los muertos, 1892

La presencia del elemento exótico en la pintura de Gauguin fue criticada por Pissarro, que la consideraba una concesión a una corriente de moda encantada de descubrir nuevos cultos religiosos y espirituales. También arremetió contra la “pintura decorativa” a propósito de algunos paisajes de Monet expuestos en 1888, calificándolos de “decoraciones hábiles”.

Es un signo de los tiempos en que vivimos . . . La burguesía, asustada y asombrada por las enormes reivindicaciones de las masas desheredadas, por sus demandas insistentes, siente que es necesario restituirles sus creencias supersticiosas. De aquí la actividad de los simbolistas religiosos, los socialistas religiosos, el arte idealista, el ocultismo, el Budismo etc. etc. Gauguin ha percibido la tendencia (Harrison 1998: 36).

Fue Matisse quien, probablemente, recobró el sentido positivo que había otorgado Aurier a lo decorativo. Sus reflexiones teóricas y su pintura muestran la intención de concebir la superficie del cuadro independientemente del objeto representado. Aunque, en su caso, la pintura decorativa aparece todavía asociada, en mayor o menor grado, a la figuración. Será Clement Greenberg quien, en la teoría, libere a la pintura decorativa de su servidumbre respecto de

la figuración, enfatizando en sus escritos el potencial de esa pintura para estructurar un arte de la “superficie pura”. Con esa intención presentó a Matisse como el artista que representaba ese potencial (Fracina 1982).

Desde la antropología Lévi-Strauss criticó también el interés morboso por lo “exótico”, manifestado en la teoría del totemismo, producto de “cierto gusto por lo obscuro y lo grotesco, que es un especie de enfermedad infantil de la ciencia de las religiones: proyección negativa de un temor incontrolable a lo sagrado, del cual el observador no ha conseguido desprenderse” (Lévi-Strauss 1987a: 42-43).

En cuanto al significado de “representación”, aplicado al arte occidental, no parece tan sencillo aceptar la premisa de Boas de que cuando prevalece la idea de representación nos encontramos con formas más realistas. Sería problemático aplicar este principio a un género clásico como, por ejemplo, la naturaleza muerta³¹. Las composiciones de este género se pueden interpretar en términos icónicos (jarra, taza, rosa) y simbólicos (vanitas, ascetismo, consumo), lo cual implica el papel del espectador en este proceso y pone también de manifiesto el difícil equilibrio entre realismo y representación. En el caso del arte de la Costa Noroeste de Canadá, su pertenencia a sociedades muy estratificadas y el hecho de que su función social no ofrezca posibilidades liberadoras hace necesario plantearse el sentido del “espectador”, así como la posibilidad de que haya interpretaciones “individuales” de ese arte.

Antes de concluir el estudio de las aportaciones de Boas podríamos debatir su afirmación final sobre la sujeción del artista a la técnica (sustituible en la concepción moderna por *estilo*). Es interesante observar cómo Boas insiste

³¹ Norman Bryson (2005) plantea un interesante estudio del género desde la antigüedad hasta nuestros días y hace referencia al carácter de la representación.

en esta dependencia como condición del arte primitivo, mientras que dicha premisa no parece tener cabida en el ideario del artista moderno, el cual, por otra parte, profesa tanta admiración por ese arte. Seguramente el artista moderno adoptara el arte primitivo a su propia conveniencia y, después de proclamar su absoluta libertad sobre las formas, acto seguido volvería a su estudio para luchar con las dificultades técnicas que hacen posible la existencia de una expresión propia. Como señala Charles Harrison: “Si lo “primitivo” tenía que desarrollarse como un concepto *crítico* en la teoría y la práctica artística moderna, no podía parecer simplemente *inspirar* al artista moderno o proveer imágenes para que, sencillamente, fueran plagiadas o tomadas en préstamo. Para poder reivindicar su “originalidad”, debía de ser también realizado *dentro* del propio arte moderno” (1998: 86).

Finalmente el ensayo de Boas suscita la cuestión de la abstracción, fundamental en el desarrollo del arte moderno, sobre todo a partir de la Segunda Guerra Mundial. La eclosión del arte abstracto tiene relación con dos hechos. Uno de carácter histórico: el paso de la hegemonía artística desde París a países europeos como Alemania, Austria, Holanda y Rusia, primero, y más tarde, de manera definitiva, a Nueva York. El otro hecho es de naturaleza individual: la búsqueda, por parte de algunos artistas, de un arte puro que exprese la existencia de una realidad superior, no visible. En este punto puede parecer poco prudente seguir estableciendo paralelismos con el arte primitivo. Sin embargo, esta forma de representación, que coparía la escena artística norteamericana durante la década de los 40-50 tiene, en sus propósitos, una afinidad espiritual con el arte primitivo y, con lo que algunos artistas modernos buscaban en él.

Por principio, la abstracción se desvía de la tradición pictórica francesa y su énfasis en los problemas del realismo y de la representación figurativa. A medida que el foco artístico se desplaza hacia el norte y el este de Europa, encuentra acomodo la idea de buscar “una estética universal, en la que la pintura abstracta, aportaría los prototipos y los ejemplos” (Harrison 1998: 198). Desde el punto de vista de la forma, la abstracción guardaría relación con la geometrización del arte primitivo. Desde el punto de vista del significado, el arte primitivo se acercaría al ideal de universalidad que buscaron artistas como Klee, Kandinsky, Mondrian o Malevich; ideal que luego adoptaría el expresionismo de manera más primaria o menos sofisticada.

Si la pintura puede entenderse como una forma de conocimiento y de las maneras en que ese conocimiento se realiza, encontraríamos confirmada la afirmación inicial de Boas sobre la semejanza fundamental de los procesos mentales en todas las razas y formas culturales del presente. Sin embargo, y a pesar de todas las coincidencias formales apuntadas hasta ahora, hay una cuestión fundamental que parece separar dramáticamente el arte primitivo del arte moderno: la función social del arte. Voy a centrar la discusión en el arte de la Costa Noroeste y en tendencias del arte moderno que, explícitamente, se han referido a su función en la sociedad. Y la diferencia de intenciones no puede ser más llamativa; el arte primitivo parece destinado a legitimar el orden social existente, especialmente el de las clases o grupos dirigentes, mientras que una parte del arte moderno aparece decididamente comprometido con el cambio social y moral.

En el primer caso, el arte es una parte integral de la estructura social en la medida en que contribuye a expresar y mantener el valor del rango, el cual autoriza al uso de una serie de privilegios, la mayoría de los cuales se expresan

por medio de actividades sociales que entrañan la utilización de formas artísticas (danzas, ceremoniales, narración de historias), o mediante el uso de figuras de animales , asociadas a los protagonistas, en pinturas y esculturas en la casa comunal, en postes totémicos, en máscaras o en utensilios de uso cotidiano. En este sentido hay una relación tan estrecha entre el rango social y el uso de ciertas formas animales que, según Boas, es difícil determinar si el uso totémico de estas formas está en el origen del desarrollo de este arte o, si es el arte el que ha impulsado y enriquecido el totemismo (Boas 1955: 281).



Sombrero Nuu-chah-nulth,
1800 - 1830

Creo que la cuestión no debe plantearse como una disyuntiva. Puede ocurrir, más bien, que el uso creciente de animales totémicos en el arte se deba a razones sociales, más que puramente artísticas. De hecho, en estas sociedades fuertemente estratificadas, los individuos necesitan afianzar constantemente las señales externas de poder frente a inferiores y competidores. Esta necesidad se intensifica en periodos de inestabilidad causados por factores muy diversos. A partir de la colonización, el juego de fuerzas se complicó con la creciente presión de la población blanca y cabe suponer que, en estos casos, el jefe del clan tuviera que hacer una especial ostentación para demostrar su poder. Es significativo que el avance de la población no nativa fuera acompañado de una extravagancia creciente en el reparto y la destrucción de bienes que formaban parte del

potlatch³². Este factor histórico no haría más que confirmar una tendencia tradicional: la utilización y posesión de formas artísticas para mantener, confirmar o elevar el estatus social. Esta función ha sido igualmente destacada por los estudiosos de estas culturas del Noroeste en lo referente a la literatura:

The principal theme of the Indians of British Columbia, whose thoughts are almost entirely taken up by the wish to obtain rank and high position in the community, is the tale of a poor man who attains high position, or of the struggles between two chiefs who try to undo each other in feats that will increase their social standing (Boas 1955: 330).

Esta aparente dilapidación, aunque exacerbada por influencias externas, forma parte sustancial de la institución y responde a propósitos muy razonables. Es una forma de pagar las deudas por medio de una ceremonia pública, como si se tratara de un acta notarial. Es, por otra parte, una inversión, de la que se pretende obtener beneficios para uno mismo y para los descendientes; ya que los invitados al potlatch reciben regalos a manera de préstamo y deberán devolverlos con interés al donante o a su heredero (Mauss 2007: 139). A veces la extravagancia llega al extremo de la destrucción, Los Tlingit y Tsimshian se refieren a “matar propiedades”, pero dicha destrucción obedece a diferentes motivos. En algunos casos, el potlatch se considera como una guerra en la que se destruyen las propias posesiones para que otros no puedan utilizarlas. En otros casos, el potlatch tiene el sentido de un sacrificio y las víctimas ofrecidas son objetos, los cuales tienen vida propia. Normalmente, se trata sencillamente

³² La institución del potlatch y su significación ha sido ampliamente estudiada y documentada. Para comprender su “espíritu” es indispensable tener en cuenta la obra de Marcel Mauss (2007) que presenta la lógica interna, la razón de ser de una institución tan incomprensible para nuestra sociedad. En esta investigación utilicé la edición inglesa.

de una ofrenda a los espíritus y a los antepasados del clan y en este tipo de ceremonia no existe la obligación de corresponder (Mauss 2007: 53).

En el arte moderno, al contrario que en el arte Nativo, diversos movimientos se asocian con el cambio social, la revolución o la utopía como alternativa a la sociedad burguesa y sus valores. Un ejemplo característico lo encontramos en la creencia y anhelo de cambio de los primeros artistas abstractos, los cuales reflexionaban sobre la Primera Guerra Mundial con una ingenuidad que hoy parece culpable. Así se expresaban Mondrian y otros artistas en la revista *De Stijl* en 1918.

1. Hay una conciencia vieja y una conciencia nueva de la época. La vieja está orientada hacia lo individual. La nueva está dirigida hacia lo universal. El conflicto de lo individual y lo universal se refleja tanto en la guerra mundial como en el arte actual.
2. La guerra está destruyendo el viejo mundo con todo lo que él contiene: la preeminencia de lo individual en todos los campos.
3. El nuevo arte ha revelado la sustancia de la nueva conciencia de la época: un equilibrio igual entre lo universal y lo individual.
4. La nueva conciencia está preparada para ser realizada en todas las cosas, incluidas las cosas de la vida cotidiana.
5. Las tradiciones, los dogmas, la preeminencia de lo individual (lo natural) se oponen a esta realización (González García 1999: 260).

Esta discrepancia absoluta entre el arte primitivo y el moderno obedece a la existencia de una organización social radicalmente diferente. Esta conclusión nos conduciría a un análisis antropológico de largo alcance sobre ambos tipos de sociedad, lo cual, no es el objeto de la presente investigación. El desarrollo

de este trabajo, sin embargo, quizás contribuya a desentrañar algunos aspectos de sociedades tan distintas.

Volviendo al tema de la abstracción, hay otra razón de peso por la que procede mencionarlo. Esta vez en relación con las semejanzas ideológicas entre algunos pintores abstractos europeos y Emily Carr. El ideal de universalidad que inspira la pintura abstracta europea está asociado, en algunos casos, a creencias teosóficas³³. Mondrian y Kandinsky fueron miembros de la Sociedad Teosófica y no es casual que Emily Carr, tan aparentemente apartada de las corrientes de la modernidad europea, compartiera estas inquietudes. Su evolución artística debe mucho al convencimiento, compartido por Mondrian, de que el arte debe ir más allá de los accidentes de las apariencias naturales, a fin de crear una belleza pura mediante formas abstractas. Esta concepción del arte está basada en la creencia teosófica sobre la existencia de una realidad espiritual más profunda; de hecho, la teosofía es básicamente monista, ya que afirma una unidad que abarca y subsume todas las diferencias.

La teosofía fue igualmente influyente en el pensamiento norteamericano de la primera mitad de siglo y, en el caso de Emily Carr, vino de la mano del pintor Lawren Harris. Esta doctrina no llegó a ser una influencia decisiva en Carr ya que, posteriormente, ella desechó esta creencia y se acogió a una versión de cristianismo, humana y magnánima, que, en su figura de Cristo, encontraba el ideal de padre benévolo y comprensivo que no tuvo. Finalmente, la adopción de la abstracción por parte de los artistas norteamericanos responde a la misma

³³ El término *teosofía* puede utilizarse, de un modo general, para referirse a una línea de pensamiento místico asociada a pensadores muy diferentes: los filósofos griegos Pitágoras y Platón, los maestros gnósticos, los filósofos neoplatónicos Plotino y Proclo, el renacentista Paracelso, el filósofo alemán Jacob Böhme y el filósofo romántico Friedrich Schelling. Sin embargo, la fuente más fecunda para la teosofía procede del pensamiento de la India, desde los primitivos Vedas hasta los tiempos modernos. También hay elementos de teosofía en el sufismo, el budismo y el taoísmo. (Encyclopedia Britannica, vol. 11, 1986: 696)

intención que la de Carr al adoptar el arte primitivo: la búsqueda de una “expresión propia” independiente de influencias coloniales. Es esta búsqueda la que, por caminos diferentes, los convierte a todos ellos en artistas modernos³⁴.

Con esta reflexión sobre la abstracción doy por finalizada la contribución de Franz Boas al análisis del arte primitivo y presento a otra figura fundamental de la antropología, Claude Lévi-Strauss. El vínculo que une a ambas figuras tiene un carácter muy especial, como si estuvieran destinados a realizar en sus propias vidas la creencia en el espíritu de continuidad entre generaciones, en el que las sociedades tradicionales se sustentan. En 1942, durante una cena en la Universidad de Columbia, Boas murió de un ataque al corazón en los brazos de Lévi-Strauss. Su relación con el padre de la antropología norteamericana, así como su interés por muy diferentes disciplinas como el arte, la música, o la literatura, dotó a su investigación de unas características que escapan a una simple definición de Lévi-Strauss como “antropólogo estructuralista”. Sigue en activo, a pesar de su edad proveya, y en *Mirar, escuchar, leer*, en el capítulo “Miradas a los objetos”, dedicado al tema de realismo y convención en las artes plásticas, escrito a partir de las reflexiones de Boas sobre este tema, se permite recordar el formalismo a pie juntillas del maestro, lo cual no va en menoscabo de Boas.

Regularidad, simetría y ritmo se encontrarán, por tanto, para Boas (como ya para Diderot) en la base de toda actividad estética. Pero el formalismo de Boas excluye que esa imitación directa o indirecta de obligaciones físicas o corporales provenga de unas

³⁴ La teosofía también influyó profundamente en Jackson Pollock, exponente del expresionismo abstracto en Estados Unidos. Su profesor en la High School of Manual Arts de Los Ángeles, Frederick John de St. Vrain Schwankovsky, le introdujo en las enseñanzas de esta doctrina. El conocimiento de la teosofía le permitió acceder a las teorías de Carl Gustav Jung, así como a las teorías sobre el acceso a las imágenes del inconsciente que preconizaban los surrealistas (Encyclopaedia Británica, vol. 9, p. 569).

emociones, o vehicule un mensaje. La carga emotiva, cuando existe, se sobreañade. Boas tiene razón, ciertamente, al proscribir la verborrea sentimental o filosófica a la que se abandona con demasiada frecuencia la crítica de arte. Pero es paradójico que su formalismo busque, en los movimientos y gestos, un fundamento naturalista y empírico (Lévi-Strauss 1994: 114).

Su conocimiento de los mitos pertenecientes a las culturas de la costa Noroeste de Canadá, así como las de todo el continente americano, se hace sentir en su proyecto gigante *Mythologiques*. En *La Voie des Masques* (1975) realiza un análisis de la *swaixwe*, un tipo de máscara muy extendido entre los habitantes de la Costa Salish y adoptado más tarde por los Nootka (Nuu-chah-nulth) y los Kwakiutl (Kwakwaka'wakw) y relaciona esas formas artísticas con los mitos correspondientes. Dentro del volumen de su prodigiosa obra voy a centrarme en su contribución al debate sobre primitivismo y modernidad. En 1952 publica “La notion de arcaïsme en ethnologie” en *Cahiers Internationaux de Sociologie*³⁵. El artículo presenta las limitaciones propias del dogmatismo estructuralista, pero tiene, desde el comienzo, la virtud de centrar la discusión desde la consideración, tantas veces ignorada, del etnocentrismo. Para Lévi-Strauss el concepto de primitivismo pone de manifiesto la insuficiencia de los métodos de estudio de nuestra propia sociedad. Se refiere a los métodos del historiador puro, incapaz de manejar los datos de culturas sin escritura y cuya estructura social y concepción del mundo difiere de las “nociones que la economía y la filosofía políticas consideran fundamentales cuando se trata de nuestra propia sociedad” (1987a: 137). Según Lévi-Strauss el concepto *primitivo* designa culturas sin escritura cuya organización social e ideológica es diferente

³⁵ *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol XII : 32-35. El artículo se dio a conocer al gran público en *Structural Anthropology* (1959), una colección de ensayos escritos en diferentes fechas. En esta investigación utilizo la edición en español *Antropología estructural* (1987).

de la occidental. El término, por tanto, debe liberarse de connotaciones de atraso, consecuencia de un “evolucionismo caduco”. Se trata de culturas con historia, aunque su evolución resulte incomprensible, bien por ausencia o por escasez de testimonios comprensibles al alcance del investigador. De hecho, su historia debe entenderse desde el punto de vista del cambio, lo cual presupone su existencia como una sociedad viva y actual.

Esta percepción del cambio es necesaria a riesgo de caer en la noción de arcaísmo, término que se aplica a una sociedad realmente atrasada. Más que negar la existencia de “sociedades atrasadas”, se trata de matizar el concepto para aplicarlo, exclusivamente, a sociedades empobrecidas o en estado de regresión con respecto a un estadio anterior (1987a: 147). Lévi-Strauss tiene siempre cuidado en insistir en la pertenencia de las sociedades llamadas primitivas al curso de la historia. En su “Introducción” a *Antropología estructural* afirma:

Las sociedades llamadas primitivas se encuentran, sin duda alguna, en la historia; su pasado es tan antiguo como el nuestro puesto que se remonta a los orígenes de la especie. En el transcurso de los milenios han sufrido toda clase de transformaciones; han atravesado periodos de crisis y prosperidad; han conocido las guerras, las migraciones, la aventura. Pero se han especializado a lo largo de caminos diferentes de los que nosotros hemos elegido. Tal vez, desde ciertos puntos de vista, han permanecido próximas a condiciones de vida muy antiguas; lo cual no excluye que, en otros aspectos, se hayan alejado de esas condiciones aún más que nosotros (Lévi-Strauss 1987a: 43-44).

Su noción de cambio, además, tiene connotaciones positivas, pues concede a estas sociedades una sabiduría en el control de sus transformaciones que las convierte en modélicas. En esta valoración comparte el punto de vista de

un sector nutrido de la antropología actual, que presenta a las sociedades cazadoras-recolectoras como ejemplos acendrados de ecologismo.

Se nos aparecen como sociedades inspiradas por el cuidado predominante de perseverar en su ser. La manera en que se explota el medio ambiente garantiza a la vez un nivel de vida modesto y la protección de los recursos naturales (Lévi-Strauss 1987a: 44).

Un análisis correcto del cambio social es importante y Lévi-Strauss contribuyó a su inclusión en los estudios antropológicos. Su influencia se hace sentir en los debates más recientes sobre los factores que, realmente, afectan a una sociedad concreta y las formas que las sociedades adoptan para hacer frente a estos cambios. En algunos estudios de la primera mitad de siglo, las consecuencias del contacto con grupos sociales de desarrollo diferente (y seguramente más agresivos) solían quedar difuminadas en una objetividad muy próxima a la falta de ética. Establecida la distinción entre “sociedad primitiva” y “sociedad pseudoarcaica”, Lévi-Strauss concluye el artículo con una nota elegiaca, que arroja serias dudas sobre la posibilidad real de encontrar una sociedad primitiva, excepto como producto de la idealización del etnólogo.

Una verdadera sociedad primitiva debiera ser una sociedad armoniosa, puesto que sería, en cierto modo, una sociedad a solas consigo misma. Hemos visto, por el contrario, que en una vasta región del mundo – privilegiada por una buena cantidad de razones para nuestro estudio-, aquellas sociedades que podrían parecer las más auténticamente arcaicas están todas deformadas por discordancias en las que se descubre la marca, imposible de desconocer, del *acontecimiento* (1987a: 152).

En su concepción sobre la idea de cambio, que superficialmente indicaría que todas las sociedades están sujetas a un proceso de transformación, late una percepción más profunda sobre el destino humano y la inevitabilidad de la muerte. Este sentimiento se opone a las idealizaciones, realizadas desde la literatura y el arte, de ciertas culturas o estadios culturales asociados a la idea de atemporalidad y felicidad absoluta, personificadas en el mito de la Arcadia. En este sentido, es muy reveladora la forma en que Lévi-Strauss analiza la pintura de Poussin, *Los pastores de la Arcadia* (1637-1638), porque expone el sentido de la composición como un encuentro dramático con la muerte, y no como una contemplación, que es la interpretación más habitual. (Lévi-Strauss 1994: 17-19)

En abril de 1966, Lévi-Strauss fue investido con la Medalla y Distinción del *Viking Fund* durante el Congreso *Man the Hunter* celebrado en la Universidad de Chicago. “The Concept of Primitiveness” fue su discurso de aceptación y en el tono de su intervención se deja sentir cierta prevención respecto al rumbo que, en su opinión, estaban tomando los estudios antropológicos. Esto explicaría la elección del término “ambigüedad” como hilo conductor de su exposición. La ambigüedad afecta a los estudios antropológicos y su exposición pretende encontrar una solución. Para ello comienza por establecer tres niveles de ambigüedad. En primer lugar el que pone en relación los estudios sobre primates y los estudios sobre sociedades primitivas. En su opinión si aquellos estudios permiten hacer hipótesis sobre formas tempranas de culturas humanas y si revelan hechos fundamentales, deberían tener una validez universal en vez de aplicarse a un tipo concreto de sociedad. En este punto estaba mostrando su inquietud por la forma contradictoria en que el congreso intentaba rehabilitar a las sociedades cazadoras-recolectoras, colocándolas, al mismo tiempo, en el mismo plano que los primates. La segunda

ambigüedad señalada se refiere a la discrepancia entre el modelo y la realidad empírica. Lévi-Strauss se muestra sorprendido por la afirmación realizada en el curso del congreso de que las culturas primitivas se asemejan a la occidental en que no cumplen rigurosamente las reglas. En este caso explica la supuesta discrepancia en el sentido de que el modelo tiene una realidad propia y debería estudiarse como perfectamente objetivo. Y para apoyar su opinión afirma la existencia de “modelos en la mente del nativo”. Este segundo punto me parece lastrado por la limitación estructuralista de referirse a modelos o a sistemas para explicar comportamientos individuales. En realidad, las razones que él alega para entender tal discrepancia no son convincentes.

Hiatt has suggested two possible explanations for the discrepancy between model and reality in Australian society; however, there is also a third considering: that at one time, all this completed theory was clearly conceived and invented by native sociologist or philosophers. Thus, what we are doing is not building a theory with which to interpret the facts, but rather trying to get back to the older native theory at the origin of the facts we are trying to explain (Lévi-Strauss 1987b: 351)³⁶.

El tercer nivel de ambigüedad se refiere al cuestionamiento de cosas que ya no existen. Con ello alude a la controversia producida en los estudios de algunas culturas que, en un lapso relativamente corto de tiempo, experimentan cambios incomprensibles para el observador del presente. En esta situación y, a falta de pruebas, el antropólogo puede afirmar que las anotaciones de quien le precedió en el estudio de esa cultura, son una invención. Esta observación es oportuna, ya que señala exactamente el tipo de problema al que se enfrentaba, y se enfrenta, la antropología. A finales de los años 60, las sociedades objeto de

³⁶ En inglés en el original.

estudio, se hallaban sometidas a cambios vertiginosos producto de los procesos de descolonización, en algunos casos, y del imparable avance del capitalismo industrial en otros. Al observador se le hacía difícil dar cuenta de la realidad y asignar con medida qué elementos pertenecían a esa sociedad tradicionalmente y cuáles eran achacables a influencias externas o, bien, eran consecuencia de un estancamiento (temporal o no) de esa sociedad.

Una vez que Lévi-Strauss ha cumplido el objetivo de exponer esas ambigüedades puede pasar a explayarse en asuntos menos disciplinarios. Su discurso termina con una visión de las diferencias entre las ciencias exactas y las ciencias sociales, del carácter de “verdad” en unas y otras: “Is anthropological truth factual evidence of the same kind as that sought by the exact sciences, or does it consist in a special kind of relationship between the observed and the observer?” (Lévi-Strauss 1987b: 351). Esta observación supone una diferencia entre el observador y lo observado, diferencia a la que Lévi-Strauss dedica gran atención en sus escritos. Se coloca en un punto equidistante entre el “intervencionismo” de Malinowski - quien, según Lévi-Strauss, “instauraba la participación, a toda costa, del etnógrafo en la vida y el pensamiento de los indígenas” - y la idea de dar prioridad al informante nativo de Mauss, el cual sostenía que el observador debía tener, frente al teórico la última palabra, y el indígena debía tenerla frente al observador. Lévi-Strauss aboga por una síntesis, aunque sea aproximativa, de empirismo y subjetividad. A pesar de que “la prueba seguirá siendo ilusoria: jamás sabremos si el otro, con lo cual pese a todo podemos confundirnos, opera, a partir de los elementos de su existencia social, una síntesis exactamente coincidente con la que hemos elaborado” (Lévi-Strauss 1987a: 25). Podría parecer que mantiene su distancia frente al Otro, y que el Otro nunca podrá ser el observador. Sin embargo en la “Introducción” a

Antropología estructural presenta también un Otro de la antropología con el que el antropólogo podría identificarse.

El antropólogo tradicionalmente pertenece a sociedades en las que el cambio, a menudo vertiginoso, se ha instaurado como condición de progreso. La vida del antropólogo es testigo de cambios que, en una sociedad “fría”, habrían sido fruto de varias generaciones. Entonces el observador puede llegar a ser testigo de su propio pasado, ser el Otro. Este es, tal vez, el sentido profundo de la definición de etnología como “una técnica del desarraigo” que aparece en “La noción de arcaísmo en etnología”. Este parece ser el destino trágico de la antropología clásica: el estudio de sociedades que, en la actualidad, son ya inexistentes. Y, desde ese punto de vista, parecería el estudio de la futilidad de la vida humana. Sin embargo, temporalidad y continuidad unen el pasado y el futuro. Es el carácter transitorio de la vida humana lo que espolea el reconocimiento y la valoración del pasado, como se nos transmite a través de los estudios antropológicos.

In anthropology, as elsewhere, progress will never result from destroying what has been previously achieved but rather from incorporating the past of our science into its present and future, enriching the one with the other and turning the whole process into a lasting reality (Lévi-Strauss 1987b: 352).

Sin embargo, aunque Lévi-Strauss tiene cuidado en incluir la noción de cambio en el análisis de las sociedades llamadas primitivas, se hace imprescindible retomar el concepto y reelaborarlo para no repetir el error de aplicar una noción equivocada en el significado de estas sociedades. El primer problema consiste en utilizar el término “cultura” como equivalente de “raza”,

término felizmente proscrito del vocabulario antropológico. Sin embargo, la concepción de “cultura” va frecuentemente unida a una idea esencialista de pertenencia por vínculos territoriales o de sangre³⁷. Un segundo problema que aparece en los estudios antropológicos actuales es una noción reducida de cultura, que presupone que la única sociedad o cultura digna de estudio es aquella que se ha mantenido impermeable a los cambios. La identidad de sus miembros y del conjunto se mide por el grado en que se han mantenido apartados de la modernidad³⁸. Hay un tercer problema relacionado con el uso de términos como “historia”, “cultura” y “tradición”, interpretados desde el punto de vista occidental. Lo que, por ejemplo, la antropología occidental actual entiende como “supervivencia cultural” es, en realidad, vivida por sus protagonistas como una lucha para ganarse el sustento, paliar su pobreza y acceder a los servicios sociales.

La conjunción de los dos primeros problemas es la causa de la parcialidad de gran parte de los estudios antropológicos sobre los aborígenes en Australia. Según la antropóloga Gillian Cowlishaw, los investigadores han primado el estudio de Aborígenes “a tiempo completo”, ignorando la realidad del mestizaje y de los procesos sociales de cambio.

The dominant theory saw culture as exotic and unchanging so that there was virtually no interest in the active part Aborigines were taking in adjusting (or adapting) to the situation they found themselves in (Cowlishaw 1987: 225).

³⁷ Este esencialismo es también propio de los discursos de algunos movimientos indigenistas, que lo utilizan como estrategia para conseguir resultados efectivos. Steven Robbins propone la utilización del concepto de Gayatri Spivak “esencialismo estratégico” para entender la lógica de estos movimientos (Kuper 2003: 398).

³⁸ “Kuper seems to expect indigenous peoples to conform to their primordial identity narratives in their everyday lives when they often find themselves having to respond to contradictory demands that they be both Late Stone Age survivors and modern citizens of the nation-state” (Kuper 2003: 398).

Sin embargo, el razonamiento de porqué una cultura es exótica o no, es de tipo ideológico y está relacionado con la percepción occidental de “contacto cultural” vivido como un proceso pasivo por sus protagonistas. Cowlishaw propone una interpretación diferente y subraya la necesidad de presentar la situación de los Aborígenes no como víctimas, sino como agentes activos en la conservación, resurgimiento o rechazo de formas culturales como estrategias de lucha política. En ello coinciden también otros antropólogos.

Southern African's San people are frustrated not because they cannot pursue their “traditional culture” but because they are impoverished, marginalized, and exploited by the dominant population (Kuper 2003: 400).

Los testimonios de la antropología actual parecen destacar la desigualdad social y económica de estas sociedades, pero difieren en la forma de entender y solucionar esta desigualdad. En unos casos, los estudios potencian los elementos positivos y, en otros, se ponen de relieve las dificultades de la situación. En el primer caso se trata de subrayar los elementos propios de la cultura como factores de cambio. Se trata de una orientación holística, que presenta la continuidad de las tradiciones, las creencias espirituales y el recuerdo vivo de los antepasados como factores positivos. Un pequeño ejemplo de esta tendencia lo ilustra el artículo “From totemism to shamanism: hunter-gatherer contributions to world mythology and spirituality” (Guenther 1999). Por otra parte, el punto de vista holístico está aceptado plenamente por los Nativos.

We are marine mammal hunters, using vast numbers and various species of whales and seals, sea lions, otters, and porpoise. We are fishermen, from the shallows of the bays to the deep ocean floor, of species from herring and smelt to giant halibut and salmon. We are gatherers of all manner of seafood, shells, and plants. We are the ones who prosper from the waters that surround us and who know these places intimately. We have profound respect for the life of this place that sustains us. Our reverence for the waters has compelled us to become expert canoe carvers and ocean navigators. We have become masters of the technologies associated with working wood, antler, bone, shell, root, bark, reeds, and grasses (Joseph 2005: 29-30).

En el segundo caso la denuncia de la desigualdad puede ir unida a un compromiso político y social que otorgue visibilidad y protagonismo a sectores desfavorecidos, hasta que estos estén en condiciones de asumir el proceso. Este es el papel de los antropólogos que colaboran con movimientos indigenistas, ONGs o directamente con los sectores afectados. Por supuesto, no es necesario que estos pertenezcan a culturas remotas o en vías de extinción.

Las preocupaciones sociales de la antropología actual pueden parecer muy distantes de los intereses puramente antropológicos de épocas anteriores. Sin embargo, el papel de Lévi-Strauss en esta transición es fundamental. Por esta razón concluyo esta sección con una mirada a las aportaciones de este antropólogo a la comprensión actual de lo *primitivo*. En su obra las pretensiones de las modernas sociedades tecnológicas aparecen contrastadas con la vida y el pensamiento primitivos. Su valoración del pensamiento primitivo coloca a sus portadores en pie de igualdad con el pensamiento lógico de los modernos y los devuelve a un terreno común, lejos de la magia y la pura espontaneidad con la que los artistas modernos los habían ataviado. Por otro lado, el estructuralismo de Lévi-Strauss permite un análisis global de sistemas

económicos y culturales muy diferentes, lo cual abre el paso a una apreciación de manifestaciones artísticas que, de otra forma, quedarían reducidas a la etiqueta de “decorativas” o “exóticas”. Lévi-Strauss, conocedor del arte primitivo y admirador del arte moderno, se sitúa en una posición de privilegio para comprender la naturaleza de la relación entre estética moderna y arte primitivo; una relación en la que lo primitivo puede entenderse como una autoproyección del modernismo y como su autocrítica (Rubin 1984: 683). Cuando ambos aspectos se encuentran gracias al talento de un artista, es posible disfrutar del arte como esa promesa de felicidad a la que aludía Coleridge.

2.3. El punto de vista de la historia del arte

Este apartado comienza presentando una visión general del debate primitivismo y modernidad, de manera que combine una perspectiva coetánea con otra retrospectiva. Para ello me centraré en *Primitivism in Modern Art* (1986), un estudio clásico del historiador de arte, crítico y, durante algún tiempo, administrador del Museum of Primitive Art de Nueva York, Robert Goldwater. Otra obra importante para ilustrar este debate es *Primitivismo, Cubismo y Abstracción: Los primeros años del siglo XX* (Harrison 1998). En el primer capítulo Gil Perry analiza el concepto de lo “primitivo” en relación con los intereses y propuestas de los artistas modernos y pasa a realizar un estudio sobre el valor de lo “decorativo” y “expresivo” en la obra de Matisse, los fauvistas y los expresionistas alemanes. *Historia del arte moderno* (1988) escrita por Norbert Lynton, discípulo de Nikolaus Pevsner, contribuirá también a esta presentación.

Conviene iniciar la discusión estableciendo la diferencia entre primitivismo y arte primitivo. El primitivismo designa una actitud general que

incluye el uso que los artistas hacen del arte primitivo, así como un conjunto de actitudes sobre los procesos, significados y funciones del arte y, por extensión, de la cultura. En cuanto al término “arte primitivo”, éste suele englobar los siguientes aspectos:

a) Es un arte producido por culturas actualmente existentes, al menos en la época en que su influencia se hace notar. En este sentido “primitivo” difiere de “prehistórico” o “arcaico”.

b) Desde el punto de vista histórico se entiende que estas culturas no pertenecen a la tradición europea u occidental. Esta concepción sobre la Otredad otorga al artista occidental el sentimiento de una libertad sin límites, junto con la posibilidad de liberar el potencial artístico; algo más difícil de realizar en los límites conocidos de la propia cultura. No importa que esta intensificación de sentimientos sea un producto de la imaginación del “civilizado” (Goldwater: 255). Por otra parte, la reflexividad del concepto de Otredad permite, con todas sus limitaciones, reconocer las carencias de la propia cultura y puede terminar siendo un incentivo para la superación artística.

c) El arte primitivo se distingue del tradicionalmente denominado “arte exótico” (arte chino, japonés, islámico) por su concepción ahistórica, que ignora el desarrollo temporal de la cultura objeto de estudio. Esta es una distinción reciente que no todos los estudiosos parecen establecer. Goldwater, por ejemplo, utiliza “exotic arts” como sinónimo de “arte primitivo” (1986: 254). Esta ahistoricidad, por muy cargada de prejuicios que pueda parecer, no deja de tener una connotación positiva; ya que los supuestos de inmutabilidad y universalidad que se atribuyen al arte primitivo sitúan a éste en el panteón del Arte con mayúsculas (Flam

2003: 4), aunque para ello el arte primitivo deba sacrificar su complejidad y su sofisticación y disfrazarse de simple.

¿Por qué necesita el artista moderno esta simplicidad? Goldwater ofrece dos tipos de respuesta: una, más antropológica, trata de la relación entre la supuesta o aparente sencillez de la organización social de estas culturas (1986: 252). Una segunda explicación, de pensamiento circular, se basa en la suposición de que cuando se profundiza a partir de lo superficial, se encuentre la simplicidad, lo básico, y estos elementos conllevan una carga más emotiva: “In other words it is the assumption that the further one goes back - historically, psychologically, or aesthetically – the simpler things become; and that because they are simpler they are more profound, more important, and more valuable” (Goldwater 1986: 251). La percepción ahistórica del arte primitivo, por parte del artista moderno, permite a éste utilizar los significados y las formas de ese arte de dos maneras diferentes. Por un lado, como forma de inspiración para expresar las propias emociones del artista, por medio de lo que Goldwater denomina “emotional primitivism”, tal como se manifiesta en los artistas de *Die Brücke* o *Der Blaue Reiter*. Por otro lado, como utilización de sus elementos formales, transformados o apropiados en las recreaciones cubistas de Pablo Picasso, por citar un ejemplo conspicuo, por parte del “intellectual primitivism” (Goldwater 1986: 142 y ss.)



Emil Nolde
El Vellochino de oro, 1910

Pablo Picasso
Busto de mujer, 1907

d) Aunque el arte primitivo estaba principalmente representado por la escultura, fue en la pintura donde más se dejó ver su influencia. Este hecho se debe, sobre todo, a que la pintura fue el arte dominante en la modernidad (Flam 2003: 8).

En las líneas anteriores he presentado las características del arte primitivo. A continuación me ocuparé de la evolución del término. Durante décadas “arte primitivo” fue utilizado de manera casi exclusiva hasta que en los años 70 la crítica empezó a ser sensible a las connotaciones negativas del término, el cual fue sustituido por “arte tribal”. A su vez éste terminó pareciendo condescendiente, más si cabe teniendo en cuenta los procesos de descolonización en curso. En la actualidad las instituciones y los especialistas suelen utilizar la expresión “arte Nativo” o “arte Aborigen” y la denominación nativa de la cultura objeto de estudio. En Canadá se habla de *Native art* o *Aboriginal art*. En British Columbia se utiliza el término “First Nations” con

referencia a los grupos humanos que pueden remontar su origen hasta antes de la llegada de los europeos y americanos a finales del siglo XVIII. Pero esta es una definición muy general; habitualmente el término “First Nations” describe grupos anteriormente conocidos como bandas (grupo tribal o étnico independiente) o agrupaciones de diferentes bandas y naciones (Muckle 2003: 2). Según datos de 2003 existen unas 200 bandas en British Columbia. La población Nativa constituye el 5% de la población total de la provincia y aproximadamente el 17% del total de la población Nativa de Canadá (Muckle 2003: 4). En este caso, además, se prefiere el uso del término nativo (Nuu-chah-nulth en vez de Nootka, por ejemplo). Hasta qué punto esta evolución semántica refleja cambios reales en la percepción occidental de estas culturas es lo que esbozaré a continuación. Es posible que se trate de una transformación global, ya que es igualmente apreciable en los escritos de artistas, historiadores de arte y antropólogos a los que también hace referencia esta investigación. La terminología actual es igualmente susceptible de críticas e interpretaciones diversas. El término “nativo” es aceptable en Norteamérica y se utiliza con mayúsculas, pero en otras partes del mundo sigue teniendo una resonancia colonialista. En el discurso internacional se prefiere el término “indígena”, al igual que en círculos activistas, lo cual no excluye que sea objeto de debate desde esos mismos sectores (Kuper 2003: 389)³⁹. Desde el punto de vista político el concepto de “indigenismo” es muy problemático cuando se utiliza como fundamento para reclamar derechos especiales. James Suzman, que ha estudiado situaciones de este tipo, extrae conclusiones negativas:

³⁹ Ver la correspondencia publicada en *Anthropology Today* 18 (3) (June 2002):23-25, bajo el título “Defining Oneself, and Being Defined as Indigenous”.

“First it is not possible to identify who is indigenous and who is not, secondly that those peoples best placed to claim the privileges due to indigenes are not necessarily those most in need of assistance, and thirdly that a focus on indigenes may well reinforce the very structures of discrimination that disadvantage these peoples in the first place” (Kuper 2003: 399).

La manera en que el arte primitivo hace sentir su influencia sobre los artistas, la crítica y el público es un proceso complejo, cuyo análisis sigue siendo pertinente. Aquí me limitaré a presentar un breve recorrido cuyo rasgo distintivo y persistente es la influencia, entendida como “dinámica básica de todo intercambio artístico” (Flam 2003: 11). Esta es una noción con una larga tradición de connotaciones positivas de admiración y reconocimiento, pero en la actualidad se resiente de una sobrecarga negativa al hacerse sinónima de “apropiación”.

La influencia del arte primitivo en el arte de los primeros años del siglo XX se hace notar en una doble vertiente emotiva y formal. Artistas como Paul Gauguin, Paul Klee o Wassily Kandinsky y corrientes como el fauvismo, el grupo Die Brücke, y más tarde Der Blaue Reiter creyeron encontrar en el arte primitivo la expresión de pasiones y emociones primordiales que, ellos también, necesitaban liberar y expresar. Para otros artistas más analíticos o intelectuales el arte primitivo poseía unas cualidades formales y estéticas que, como por ensalmo, respondían a sus nuevas inquietudes⁴⁰. Este “saqueo” del arte primitivo se suavizó un tanto después de la Primera Guerra Mundial. Los horrores de la Gran Guerra pusieron en duda la humanidad de la civilización

⁴⁰ La relación de Picasso con el arte primitivo sería un ejemplo de este segundo tipo de influencia, donde el artista no se identifica automáticamente con el objeto, sino que éste se elabora a través del proceso artístico (Otten 1971: 33).

occidental y, en la comparación, las culturas primitivas aparecían como verdaderos ejemplos de humanidad. Este reconocimiento, aunque de carácter reactivo, no restaba relevancia al hecho de que, por primera vez, se tuviera en cuenta a las poblaciones nativas, lo cual influyó a su vez en la progresiva inclusión del arte primitivo en el canon artístico a través de la incorporación de objetos diversos en los museos, principalmente etnológicos.

El reconocimiento de otras existencias humanas va de la mano, en el mundo artístico, de un fenómeno que la crítica de arte bautizaría posteriormente como “la vuelta al orden” o “llamadas al orden”. Con ello se refieren a un abandono generalizado de las posiciones vanguardistas y a un regreso a formas más clásicas de arte (Lynton 1988: 151). A veces esta circunstancia se rige bajo el supuesto de que el arte anterior a la Primera Guerra no era instructivo. El arte posterior pagaría muy caro estos “excesos de frivolidad” si juzgamos el destino del arte y de los artistas en los regímenes totalitarios.

Las tendencias artísticas de los últimos años de la década de los 20 y la década de los 30 corrigen los riesgos de considerar el arte primitivo en sus aspectos más “decorativos”, percepción relacionada con la valoración puramente estética de este arte en detrimento de sus valores emocionales⁴¹. En Canadá la asimilación del arte Nativo en la corriente dominante de la cultura tiene lugar en la ya mítica exposición “Canadian West Coast Art, Native and Modern” de 1927. Retrospectivamente la orientación de la exposición parecía apoyar la opinión de que el arte nativo constituye la base del arte nacional canadiense tal y como Carr creía. En la exposición el arte Nativo y el arte

⁴¹ Douglas Fraser comparte la opinión de que la valoración de los logros técnicos incide negativamente en la apreciación del arte primitivo al sustituir a una noción romántica de lo primitivo, interesada en factores emotivos (1971: 27).

moderno aparecían compartiendo un espacio, lo que en la actualidad, sería objeto de controversia. En las primeras décadas del siglo XX no era habitual presentar los objetos materiales de culturas nativas como arte per se. Una excepción notable fue la exposición “Statuary in Wood by African Savages: The Root of Modern Art”, organizada por la Galería 291 de Nueva York en 1914 con la intención manifiesta de presentar el arte africano en solitario y en exclusiva desde el punto de vista del arte. Esta misma intención es evidente en la exposición de 1931 “Indian Tribal Arts” que tuvo lugar en Nueva York, organizada por el pintor americano John Sloan y el antropólogo Oliver LaFarge. El título del catálogo para la exposición no puede ser más explícito: *Introduction to American Indian Art to Accompany the First Exhibition of American Indian Art Selected Entirely with Consideration of Esthetic Value.*

Con esta creciente incorporación del arte nativo al canon los sectores artísticos más combativos empezaron a sentir las limitaciones de la domesticación. De repente el arte primitivo no era lo suficientemente original o transgresor. Menos mal que los surrealistas, con su gusto por el exhibicionismo, se hicieron cargo de la situación y descubrieron el subconsciente del arte en las culturas de Oceanía y de los indios americanos. De la noche a la mañana los nativos africanos se convirtieron en el inútil compañero de viaje de las purgas artísticas de estos años. Estas purgas artísticas mimetizaban las más devastadoras purgas políticas. En la exposición de 1927 “Diez años de arte soviético” celebrada en Moscú, la ausencia de Tatlin y Malevich era un indicio de las suspicacias del régimen soviético hacia los artistas de vanguardia. Pocos años más tarde las autoridades políticas podían permitirse ser mucho más contundentes: en 1932 el Comité Central Soviético decretó la disolución de todos los grupos y asociaciones de artistas y fundó la Unión de Artistas

Soviéticos (Lynton 1988: 151). En Alemania el régimen nacionalsocialista estableció a partir de 1933 una legislación represiva contra los artistas. En 1937, como parte de la campaña contra el “arte degenerado” (Entartete Kunst) tuvo lugar en Munich una exposición de arte moderno publicitada como “los documentos culturales de la obra decadente de bolcheviques y judíos”. En realidad tan didáctica muestra representaba una parte reducida de las 20.000 obras de arte confiscadas a los museos alemanes por orden del ministro de propaganda Goebbels. Las obras de artistas como Picasso, Kandinsky, Kirchner y Nolde aparecían compartiendo espacio con la pintura de pacientes psicóticos. La perversidad del proyecto era el negativo del pensamiento moderno que asociaba la creatividad con la locura.

Jack Flam señala que en el artículo “Surrealist Map of the World”, publicado en 1929, el tamaño de las islas del Pacífico y Alaska era enormemente desproporcionado con respecto a África, representada como un apéndice minúsculo de Eurasia (Flam 2003: 14). Goldwater, en cambio, señala la influencia de los surrealistas en el reconocimiento del arte africano, sobre todo al dar cuenta de nuevos objetos culturales, que hasta entonces difícilmente habrían encontrado cabida en el museo, a partir de los objetos reunidos por la expedición Dakar-Djibouti de 1931-33, dirigida por el etnógrafo Marcel Griaule y en la que los surrealistas tuvieron una participación importante en la persona de Michel Leiris, que trabajó como secretario-archivista para Griaule. Fruto de esta experiencia fue la obra de Leiris *L’Afrique fantôme* (1981), que combinaba lo etnográfico con el proyecto autobiográfico. Ensayo, en cierta forma, comparable con *Tristes Tropiques* de Lévi-Strauss. Esta nueva fase en la relación del arte primitivo con el arte moderno estuvo caracterizada por una intensificación de los estudios etnográficos y antropológicos (Flam 2003: 119).

A partir de los años 40 el foco de la escena artística se traslada a Estados Unidos. Según Jack Flam el carácter bidimensional de la mayoría del arte nativo americano facilitó su absorción por los pintores abstractos, frente a la influencia de las formas esculturales, asociadas con el arte africano (2003: 259). No obstante, este aspecto tiene que matizarse en lo referente a la influencia del arte nativo en Emily Carr. En primer lugar, porque su familiaridad con el arte nativo es fruto de su contacto directo con las poblaciones nativas y no de sus visitas a los museos. En segundo lugar, porque los objetos culturales con los que convive poseen una dimensión escultórica, no pictórica. En sus viajes por la costa Oeste de Canadá encontraría casas comunales, postes totémicos, canoas y, por supuesto, objetos de uso cotidiano: utensilios para cocinar y conservar alimentos y herramientas de trabajo. Todo ello pasaría a ser parte de su propio acervo cultural. Esta transmisión habría sido posible a causa de la naturaleza especial de los objetos de estas culturas, que poseen un poder productivo, más allá de su carácter puramente instrumental. Marcel Mauss, a partir de sus observaciones de los intercambios de objetos en diversas culturas del Pacífico, desarrolla el concepto de *tonga* para referirse a los objetos y el espíritu que comportan. Se trata de objetos que guardan una estrecha relación con una persona, un clan y con la tierra misma. Por esa razón, son portadores de fuerzas espirituales, mágicas y religiosas (Mauss 2007: 13). Y sería este espíritu de las cosas el que, finalmente, Carr consigue transmitir en sus historias indias y en su pintura.

Each of these precious things possesses, moreover, productive power itself. It is not a mere sign and pledge; it is also a sign and a pledge of wealth, the magical and religious symbol of rank and plenty They are replicas of the inexhaustible instruments, the creators of food, which the spirits gave to one's ancestors (Mauss 2007: 56-57).

La influencia del componente escultórico del arte nativo es claramente perceptible en su pintura a partir de 1928, como puede apreciarse en *Three Totems*⁴², especialmente si la comparamos con una etapa anterior en la que predomina un interés etnográfico y documental y donde sus composiciones son mucho más planas.



Emily Carr
Three Totems, 1928

⁴² *Three Totems*, 1928; óleo sobre lienzo, 109,0 x 69,4 cm; Vancouver Art Gallery.

2.4. El discurso de los artistas

Este capítulo se inicia con un análisis de dos artículos de Roger Fry: “An Essay in Aesthetics” y “The Artist’s Vision”. Ambos artículos muestran la sensibilidad crítica de Fry para comprender y transmitir las nuevas tendencias pictóricas europeas de principios de siglo. A continuación se estudia *Primitivism and twentieth century art: a documentary history*, una excelente recopilación de textos de artistas, críticos, arqueólogos y psicólogos sobre el arte del siglo XX, realizada por Jack Flam en colaboración con Miriam Deutch. Dichos textos representan de manera vívida el debate de aquellos años cruciales empezando con el “descubrimiento”, hacia 1906, del arte primitivo por parte de los artistas de vanguardia. La selección de textos permite también adivinar la naturaleza de los debates que se desarrollarían posteriormente y que continúan en la actualidad; de lo cual constituye buena muestra la sección final del libro, donde se examinan las repercusiones de la exposición “Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern” que tuvo lugar en 1984 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

En el recorrido de los capítulos anteriores hemos tenido ocasión de acercarnos a las relaciones entre arte primitivo y moderno y hemos visto cómo esta relación engloba algunas perspectivas simultáneas, y otras contradictorias. No es difícil imaginar al artista moderno fascinado por las infinitas impresiones del exterior y abrumado por las propias emociones en una época en que, tras la liberación emocional del romanticismo, parece que todo sentimiento puede ser ya expresable. Por otra parte, el artista moderno no escapa al estereotipo romántico de emotivo intenso y visionario. Ante tales exigencias dramáticas es incomprensible que tantos individuos sigan aspirando a desempeñar ese papel. Esta incontinencia emotiva provoca una “vuelta al orden” en la que los artistas,

convertidos en críticos de arte, cumplen diversos papeles. Unos contribuyen a la ceremonia de confusión, otros otean el horizonte y, donde los más confusos sólo ven una niebla espesa, ellos, más perceptivos, ven formas con significado.

Roger Fry fue un pintor y crítico de arte cuya vida transcurrió en un círculo privilegiado de escritores y artistas que marcó un sector de la vida intelectual de Gran Bretaña en las primeras décadas del siglo XX. Fue el introductor del llamado postimpresionismo, término que él mismo acuñó para describir el desarrollo del arte francés a partir de Manet⁴³, con ocasión de la exposición “Manet and the Post-Impressionists”, que Fry organizó en 1910. Esta muestra se considera la introducción oficial del arte moderno en Gran Bretaña, aunque no era la primera vez que se exhibía este tipo de arte en Londres. En 1898 la Internacional Society había expuesto cuadros de Paul Cézanne, al igual que las Grafton Galleries en 1905; en esta ocasión el público tuvo también ocasión de ver obras de Edgar Degas, Édouard Manet, Claude Monet, Berthe Morriessot, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir y Alfred Sisley. En ambos casos Cézanne aparecía en compañía de impresionistas y, para la mayoría del público, era tan sólo un torpe imitador de Manet. Su apreciación artística cambió a partir de 1906, cuando su obra se expuso al lado de la de Rodin. En 1908 la obra de Cézanne aparecía junto con la de Matisse y Gauguin en la New Gallery.

Roger Fry contribuyó en buena medida a la reputación de Cézanne como artista moderno. Ya en 1906 había hecho una reseña muy positiva de su obra. En marzo de 1908, en una carta dirigida a *The Burlington Magazine* a propósito de la exposición en la New Gallery, Fry destacaba la independencia de Cézanne

⁴³ La exposición tuvo lugar en las Grafton Galleries seguida de una segunda edición en 1912.

con relación al dictado de la apariencia natural y elogiaba su sensibilidad artística, especialmente apreciable en “the placing of objects, in the relation of one form to another, in the values of colour which indicate mass, and in the purely decorative elements of design”⁴⁴. Conviene señalar que el elogio de Fry hacia el arte moderno partía de su formación y de su apreciación por la pintura clásica. Su antipatía hacia la pintura de los impresionistas se basaba en la supuesta obediencia que estos mostraban a las leyes de la apariencia. Por eso sus teorías iniciales sobre el arte moderno hacen tanto hincapié en la disociación entre forma y contenido.

“Manet and the Post-Impressionists” se inauguró el 8 de noviembre de 1910 y se prolongó hasta el 15 de enero de 1911. Manet, representado por ocho óleos y un pastel, aparecía como el patriarca de la exposición, en parte, porque se consideraba que Cézanne procedía de él, en parte como una concesión al público (Nicolson 1951: 13). El juicio de los críticos oscilaba entre el elogio de los diseños geométricos o la abstracción de las líneas, y la defensa de las emociones personales del artista (Nicolson 1951: 14). Ésta es precisamente la posición de Roger Fry al final de su artículo “An Essay in Aesthetics”⁴⁵ donde, a partir del rechazo de las apariencias, supone que el espectador está preparado para abrazar tanto la abstracción como las efusiones emocionales del artista moderno.

La segunda exposición postimpresionista, que tuvo lugar dos años más tarde, en 1912, se situaba claramente en la modernidad⁴⁶. Cézanne aparecía en

⁴⁴ *The Burlington Magazine*, March 1908: 374-5. Citado en Nicolson (1951).

⁴⁵ “An Essay in Aesthetics” fue publicado originalmente en la revista *The New Quarterly* no.6, vol.II, 1909.

⁴⁶ “Second Post-Impressionist Exhibition” celebrada del 5 de octubre al 31 de diciembre de 1912. Se reabrió el 4 de enero y continuó hasta finales de mes.

solitario en representación de los viejos maestros. George Rouault, Maurice Denis y los neoimpresionistas habían desaparecido de la escena y los cubistas desempeñaban un papel importante. La crítica se adaptó a la nueva situación: abajo las emociones, viva la geometría. El fantasma de la “forma significativa” (significant form), que Clive Bell había deslizado en el catálogo de esta segunda exposición, tomaría cuerpo en obras posteriores: “The Post-Impressionist simplifies, omits details, that is to say, to concentrate on something more important – on the significance of form”⁴⁷. En un principio Roger Fry acogió gustosamente la idea de que las cualidades estéticas se relacionan con la forma pura. No obstante, es importante matizar la tendencia formalista de Fry y distinguir en ella un placer estético evidente que es producto, indudablemente, de su profundo conocimiento de la pintura y de su creencia en el valor de la tradición pictórica. La crítica artística de Roger Fry representa su aspiración a encontrar un equilibrio entre las reacciones psicológicas y las formales en la experiencia de la pintura, tanto del artista como del público⁴⁸. Su teoría artística es una búsqueda de la unidad entre forma y expresión emotiva, una búsqueda que refleja la historia de la pintura y, de forma más dramática, la pintura moderna. En último término, es esta sintonía del crítico con la pintura lo que hace a Roger Fry creíble y digno de consideración. Ese anhelo de unidad y continuidad le sitúa en la tradición clásica y explica el rechazo de Fry con respecto al dadaísmo y el surrealismo. Su racionalismo clásico pondrá trabas, igualmente, a la inclusión del psicoanálisis en su estética. Conviene, pues, subrayar este componente emocional para entender la significación del

⁴⁷ Catálogo de la exposición *Second Post-Impressionist Exhibition*. Citado en Nicolson (1951: 15).

⁴⁸ A tenor de lo manifestado en su último artículo, Fry no llegó a encontrar una respuesta definitiva. Ver su artículo “*The Toilet, by Rembrandt*” en *The Listener*, 19 September 1934: 309.

formalismo de Fry, como veremos a propósito de su “Essay in Aesthetics”. Como crítico de arte Fry fue el introductor y divulgador del arte moderno a través de contribuciones periódicas en las revistas *Monthly Review* y *The Athenaeum* y en 1903 participó en la creación de *The Burlington Magazine*. Fry reeditó sus mejores textos en *Vision and Design* en 1920⁴⁹. La obra tuvo gran éxito y afianzó su posición en Gran Bretaña como crítico de arte por excelencia; su influencia es también decisiva en el desarrollo de la teoría modernista.

El artículo “An Essay in Aesthetics”⁵⁰ comienza introduciendo el concepto de “vida imaginativa” como la facultad de revivir las experiencias de la imaginación. La función del arte reside en la expresión de esta vida imaginativa, la cual no se corresponde necesariamente “con el nivel ético general de la vida real”. Esta es su manera de explicar que el arte no se justifica por su parecido con la naturaleza. De forma parecida, la vida imaginativa es independiente de las condiciones externas necesarias y se distingue por su mayor claridad de percepción, pureza y libertad de emociones (Fry1981: 17). Es esta claridad de percepción la que distingue al artista de las personas corrientes, las cuales suelen reaccionar con indignación cuando el artista les enfrenta a un arte que no es fiel a la naturaleza. Esa independencia de la vida imaginativa permite sentir la emoción y observarla y expresar emociones concebidas como un fin en sí mismas. Fry ha ido separando la aprobación estética de la pintura de su relación con la realidad y, entonces, puede afirmar: “In a picture this unity is due to a balancing of the attractions of the eye about the central line of the picture” (1981: 22). Su argumentación prosigue con la afirmación de que es la unidad y

⁴⁹ La edición utilizada en esta investigación es la de Oxford University Press de 1981 con introducción de J. B. Bullen. La versión española data de 1959.

⁵⁰ El artículo muestra también el interés del autor por el diseño y la decoración, que se materializaría en la creación de los Omega Workshops en 1913.

la armonía de las formas la que suscita nuestro juicio estético. A continuación hace una enumeración de los “elementos emocionales del diseño”: ritmo de la línea, masa, espacio, luz y sombra, y color, que podrían aplicarse tanto a la pintura decorativa como a la abstracción⁵¹. Después de haberse asegurado de independizar la emoción estética concluye que la relación del artista con la naturaleza (o la forma natural) depende de la intención artística, de las emociones que desea suscitar:

We may, then, dispense once for all with the idea of likeness to Nature, of correctness or incorrectness as a test, and consider only whether the emotional elements inherent in natural form are adequately discovered, unless, indeed, the emotional idea depends at any point upon likeness, or completeness of representation (Fry 1981: 27).

La conclusión del artículo podría considerarse como una defensa del expresionismo e, incluso, de la abstracción; en cualquier caso, parece evidente que en 1909, muy cercana la exposición de 1910, el expresionismo y la abstracción no aparecen como tendencias irreconciliables. De hecho, Fry propuso el término “expresionismo” como alternativa a “post-impresionismo” para dar título a la exposición, pero el segundo término se adoptó finalmente de improviso⁵². Para entender la “deriva” expresionista de Fry hay que referirse, de nuevo, a su formación clásica y a los virajes ideológicos y afectivos entre la pintura clásica, representada por Poussin, y la pintura barroca que, hacia 1910, representaba Tintoretto. Estos virajes entre el clasicismo y el barroco aparecen

⁵¹ La independencia del arte con respecto a la naturaleza y la teoría expresiva sobre el arte son ideas que Fry asimiló de la obra de Tolstoy *Qué es el arte*, donde el escritor ruso desarrolla su teoría de que el arte no consiste en la creación de cosas bellas, sino en generar formas expresivas que comuniquen una emoción (Fry 1981: xiv-xv).

⁵² Según declaraciones de Desmond MacCarthy en una conferencia radiofónica publicada en *The Listener*, February 1, 1945. Citado en Nicolson (1951:12).

también, de manera prominente, en la forma en que los pintores modernos son interpretados por la crítica de la época. “An Essay in Aesthetics” representa el primer paso de Fry en la elaboración de su teoría estética. El artículo pone de manifiesto los excesos y limitaciones del formalismo en su insistencia en separar la emoción estética del resto de las emociones vitales y en dar primacía a la forma sobre los contenidos, tanto de la representación como de la emoción.

En 1912, con ocasión de la “Segunda Exposición Post-impresionista”, Roger Fry escribe la introducción al catálogo y, en el exordio a la sección de arte francés, parte de una posición formalista para desarrollar un aspecto más relevante del arte: el proceso creativo. Es interesante observar cómo mantiene su vocabulario formalista cuando, en realidad, está admitiendo la emoción y la vida real en su teoría.

Artists do not seek to imitate form, but to create form; not to imitate life, but to find an equivalent for life. By that I mean that they wish to make images which by the clearness of their logical structure, and by the close-knit unity of texture, shall appeal to our disinterested and contemplative imagination with something of the same vividness as the things of actual life appeal to our practical sensibilities⁵³.

Este aparente distanciamiento emocional, característico de Fry, puede compararse con la participación emotiva propia de Emily Carr y comprobar hasta qué punto coincidían las preocupaciones estéticas del modernismo en artistas y lugares tan dispares. Además de la coincidencia en señalar el proceso creativo como uno de los aspectos más relevantes de la pintura, ambos autores consideran al espectador como parte integrante de la teoría estética.

⁵³ Citado en Green 1999: 20.

The joy of the artist is in the creating, the making of his picture. When he has gone as far as he understands, pushed it to the limits of his knowledge and experience, then for him that picture is a thing of the past, over and done with. It then passes on to the onlooker to get out of it what there is for him in it, for what appeals to him, what speaks to him (Carr 1972: 20).

Desde el punto de vista de la creación de una crítica de arte, y de su papel en la formación del gusto artístico, el formalismo de Fry, y su desprecio por las ideas y emociones asociadas, podría calificarse de elitista. En realidad, sólo un grupo escogido de personas admira el arte por el arte; el resto se recrea en la miríada de asociaciones que despierta una obra de arte. La posición crítica de Fry era compartida por un grupo intelectual que aspiraba a ser influyente, pero que, en las primeras décadas del siglo XX, ocupaba una posición marginal. Es interesante observar el relevo del gusto y la forma en que posiciones o grupos marginales llegan a convertirse en portavoces de la cultura dominante. En un sentido más amplio, el ascenso del grupo de Bloomsbury habría sido el producto de una tendencia en alza desde el siglo XIX en las teorías estéticas: el cambio de enfoque desde la relación entre el artista y su obra hacia la relación entre la obra y el espectador (Green 1999: 229). No obstante, desde una perspectiva más personal, su formalismo era absolutamente coherente con sus ideas como crítico y como espectador. Según Kenneth Clark, que lo conoció de cerca, Roger Fry aplicaba estrictamente su formalismo en la contemplación del arte y no dudaba en sacrificar los encantos visuales en beneficio de la coherencia formal.

How often, in looking at a picture in his company, I have been delighted by a pretty face, a charming gesture, an agreeable association or an unusual skill of hand, and, turning to my companion, have found him groaning in despair at the lack of formal coherency, and

impervious to the ephemeral seductions of which I had been the victim. But in recompense for these salutary experiences, there were the times when a work of formidable dullness or obscurity was suddenly made intelligible by his wonderful skill in pointing out the fundamental greatness of its construction, times when one seemed to have gained a new sense, or learnt a new language. These moments remain in my mind like glimpses through a half-open door into a room full of beautiful pictures, which I shall not see again (Fry 1939: xvi-xvii).

El distanciamiento emocional de Fry está, por otro lado, templado por su amor a la verdad. Un sentimiento estricto, que ponía trabas a su aceptación de cualquier exceso romántico. Se trataba de un sentido moral que según Kenneth Clark revelaba una personalidad rica y amable. Las sutilezas del formalismo de Fry se hacen evidentes, en comparación con la proclama formalista de Clive Bell en *Art*. Fry, en cambio, tiene sus escrúpulos para aceptar incondicionalmente los dictados de la “significant form”. En un artículo de 1914 se pregunta: “Why must the painter begin by abandoning himself to the love of God or man or Nature unless it is that in all art there is a fusion of something in order that form may become significant?”⁵⁴. El término “fusión” apunta a las limitaciones del formalismo: a la ausencia de lo puramente visual y a su falta de referencia a la realidad⁵⁵. A partir de 1919, Fry deja de resistirse al mundo visible, es más, se atreve a incorporarlo en su teoría. Su crítica más interesante y personal se sitúa a partir de esta época, una vez superada la etapa anterior, inevitablemente polémica, en la que tuvo que labrar su posición como crítico de arte. De esta

⁵⁴ Roger Fry, “A New Theory of Art”, *Nation*, 7 March 1914: 937-939. Citado en Green (1999: 23)

⁵⁵ Este cambio de orientación se refleja también en el arte de Roger Fry, a juzgar por una reseña de su exposición de 1920 en la Independent Gallery: “In theory, the visible world is to him a Circe which, if he yielded to it, would make him a bad artist; but, in practice, he is a good one when he yields to it” (Green 1999: 23).

segunda etapa destacan dos estudios monográficos dedicados a Cézanne (1927) y Matisse (1930). Al tiempo se produce un progresivo acercamiento al espectador y un llamamiento a que participe activamente en el disfrute de la obra de arte y se independice de la opinión de los críticos. Hay una empatía de fondo entre las reflexiones de Fry y las de Carr, más sorprendentes si partimos de la posición racionalista de Fry.

Whatever value such principles or theories as I have suggested may have, lies not so much in their truth, for we are still at the beginning of aesthetics, as in their power to stimulate latent sensibilities, in the assistance they may be to you in the art of being a spectator; for in that transmission from one spirit to another, which is the essence of art, the spectator is as essential as the artist⁵⁶.

En 1929 Fry no suena muy diferente de Carr en su conferencia “The Something Plus in a Work of Art”, ese tratado trascendentalista, en el que Emily presenta al artista como un mago con el poder de descubrir y sentir la verdadera naturaleza de las cosas y de despertar esa emoción en el espectador.

Whatever the subject to be translated, whether river, mountain, bird, flower, fish or animal, the artist at the moment of painting it must feel its very nature which, by the magic of his art, he transfers into his work to remain forever, affecting all who see it with the same sensations he experienced when executing it (Carr 1972: 34).

En 1919 Roger Fry escribió “The Artist’s Vision” para la revista *Athenaeum*. Se trata de otra contribución a la comprensión del arte moderno; en este caso, de las razones de la influencia del arte primitivo en el arte

⁵⁶ Roger Fry, “The Meaning of Pictures, VI: Truth and Nature in Art”, *The Listener*, ii, no. 43, 6 November 1929: 618. Citado en Green (1999:29).

moderno. Fry supone la existencia de cuatro tipos de visión: visión práctica, visión curiosa (la que contempla un objeto desinteresadamente, como si se tratara de un juguete u objeto curioso), visión estética (capta la relación entre formas y colores y es la que utilizamos para contemplar las obras de arte) y visión creadora. En la visión creadora desaparecen los objetos como unidades individuales para ocupar su puesto como otros tantos fragmentos en el mosaico total de la visión. Esa visión “desinteresada” (mis comillas) ignora objetos con un fuerte componente estético y permite, por otra parte, llamar la atención del artista sobre otros objetos. “But he may like objects which attract by some oddity or peculiarity of form or colour, and thereby suggest to him new and intriguing rhythms” (Fry 1981: 37).

Aunque la teoría de los cuatros tipos de visón resulte ingenua, es original y audaz su manera de presentarla a partir de esta afirmación: “Biologically speaking, art is a blasphemy” (Fry 1981: 33). Por otra parte, los cuatros niveles de percepción ofrecen una comprensión sobre la forma en que el arte primitivo pudo introducirse en el “campo visual” del arte moderno, a partir de lo que Fry denomina *curiosity vision*. Esta curiosidad se vería favorecida por el desconocimiento inicial del contexto cultural en que se producían estos objetos. La visión artística permitirá posteriormente la comprensión de dichos objetos como formas de arte.

Even the grown man keeps something of his unbiological, disinterested vision with regard to a few things...He also keeps objects which have some marked peculiarity of appearance that catches his eye. These may be natural, like precious stones, fossils, incrustations and such like; or they may be manufactured entirely with a view to pleasing peculiarities of colour or shape, and these are called ornaments. Such articles,

whether natural or artificial, are called by those who sell them 'curios', and the name is not an unhappy one to denote the kind of interest which they arouse (Fry 1981: 33-34).

De los cuatro tipos de visión desarrollados por Roger Fry me interesa destacar el último: la visión creadora. Este es un concepto rico en sugerencias y que aparece también en los escritos teóricos de Emily Carr en conexión con Cézanne, un pintor muy querido de Roger Fry. En su conferencia de 1930 "Fresh Seeing" Carr rinde homenaje a Cézanne y a su capacidad de cambiar nuestra visión: "Cézanne's real business was not to make pictures, but to create forms that would express the emotions that he felt for what he had learnt to see" (Carr 1972: 9). Las reflexiones de Emily están directamente influidas por el concepto de "arte creativo" de Lawren Harris. No obstante, procede subrayar las semejanzas esenciales con la teoría de Fry y apuntar que su "visión creadora" implica una dimensión trascendental que el crítico británico habría aceptado sólo con muchas reservas. La visión creadora supone una manera superior de ver, pero también un alejamiento de las apariencias. Y a esa búsqueda interior se refiere Carr en "Fresh Seeing".

You must dig down into your subject, and into yourself. And in your struggle to accomplish it, the usual aspect of the thing may have to be cast aside. This leads to distortion...This very exaggeration or distortion raises the thing out of the ordinary seeing into a more spiritual sphere, the spirit dominating over the subject matter (Carr 1972: 11).

En sus *Diarios de Artista* Emily persigue también esa visión distorsionada que le permite acceder a una dimensión espiritual, visión que

Carr relaciona con el poema de Walt Whitman “A Clear Midnight”⁵⁷: “I’ve a notion, imagination perhaps, that if you are slightly off focus, you vision the spiritual a little clearer” (September 7th 1933)⁵⁸. A esta distorsión de la visión se refiere igualmente Roger Fry:

As the artist contemplates the particular field of vision, the (aesthetically) chaotic and accidental conjunction of forms and colours begins to crystallise into a harmony; and as this becomes clear to the artist, his actual vision becomes distorted by the emphasis of the rhythm which has been set up within him (1981: 36).

Este encuentro en la distancia entre Roger Fry y Emily Carr sugiere otras concomitancias interesantes. Por un lado, la desconfianza de ambos frente a la abstracción. La teoría de la visión creadora y su consiguiente independencia de la realidad parecen conducir irremisiblemente a la abstracción. Sin embargo, ambos artistas se muestran reacios a adoptar esta técnica como forma de expresión⁵⁹.

⁵⁷ Emily Carr cita literalmente la primera línea del poema pero le cambia el título (“Still Midnight”). El poema completo reza así:
This is the hour, O soul, thy free flight into the wordless,
Away from books, away from art, the day erased, the lesson done,
Thee fully forth emerging, silent, gazing, pondering the themes thou
lovest best,
Night, sleep, death, and the stars (Walt Whitman, *Selected Poems* (Harold Bloom, ed.), The Library of America, 2003: 204).

⁵⁸ En una entrada anterior encontramos otra formulación muy parecida de esta manera de ver: “I find that raising my eyes slightly above what I am regarding so that the thing is a little out of focus seems to bring the spiritual into clearer vision, as though there were something lifting the material up to the spiritual, bathing it in the above glory” (August 12th 1933).

⁵⁹ “I suppose that is what the abstractionists are trying to do, boil the thing down to a symbol, but that seems to me rather like cutting a flower out of cardboard. The form may be correct but where’s the smell and cool tenderness of the petal?” (*Journals*, July 1st 1935).

I know you think it don't matter much where one is, and theoretically you're right, but I think the excitement of seeing Nature which isn't refractory, which seems to invite one and accept one's prejudices about shapes and colours, is stimulating⁶⁰.

Carr y Fry parecen empeñados en demostrar que el realismo pictórico está perfectamente en consonancia con la pintura moderna y que se puede llegar a trascender la realidad a través de la pintura y la contemplación de un paisaje. La pintura de Carr termina en una vuelta a la naturaleza (una naturaleza situada literalmente “a la vuelta de la esquina”) y los paisajes de Roger Fry revelan una pasión genuina por la naturaleza. Por otro lado, ambos se dedican a escribir. Es cierto que la actividad crítica de Fry parece el contrapunto de la escritura creativa de Carr. No obstante, es posible encontrar un motivo común en esa necesidad de escribir: escribir es más humano que pintar, según Emily confesaba en sus *Diarios* el 7 de noviembre de 1934. En esta época Carr atraviesa una crisis creativa, a partir de su cuestionamiento de los elementos Nativos en su pintura. También dedica cada vez más tiempo a escribir y está obsesionada con el concepto de crecimiento y con la forma de expresarlo en su pintura. En medio de estas circunstancias siente la necesidad de aferrarse a las sensaciones del mundo exterior, a las pequeñas cosas.

[December 13th]

I'd far rather write and write and write – about D'Sonoqua and the West coast, about the looks and smells and feels, and the joy and the despair and bigness and depth and sweetness and awfulness (H & T: 770).

⁶⁰ Letter to Vanessa Bell, Aix-en-Provence, 19 November 1919. Citado en Green (1989: 23-24).

Roger Fry desarrolló su faceta más humana a través de un discurso académico y analítico dirigido al público. Ambos parecen confirmar el estereotipo de escritura femenina y masculina. Nada más incierto y banal. El distanciamiento de Fry y la emotividad de Carr son simplemente disfraces, apariencias de la realidad. Para sus lectores lo que se muestra es la experiencia de mirar.

Hacia 1912 Emil Nolde planeaba escribir un libro sobre la expresión artística de los pueblos primitivos y preparó unas notas a modo de prólogo⁶¹ que expresan temas compartidos por los artistas de aquellos años. La lectura del texto trae a la mente con precisión la teoría de Roger Fry sobre los cuatro tipos de visión. En la nota 4 del artículo mencionado, Nolde reflexiona sobre la progresiva incorporación de elementos procedentes de otras culturas a su consideración como arte y se pregunta porqué el arte chino y japonés siguen siendo considerados competencia de la ciencia y la etnología y porqué se ignora el arte de los pueblos primitivos. Nolde intenta comprender las razones de la diferente consideración estética que nos merecen elementos u objetos que se ofrecen ante nuestra visión y esta reflexión surge de su admiración por el primitivo: “Why is it that we artists love to see the unsophisticated artifacts of the primitives?” (Flam 2003: 53).

Esta pregunta parece marcar el tránsito entre la visión curiosa y la artística, si utilizamos los términos de Fry. En la respuesta, está ya situado en la visión artística: “What we enjoy is the intense and often grotesque expression of energy, of life. The fundamental sense of identity, the plastic –colourful– ornamental pleasure shown by primitives” (Flam 2003: 53). Para Nolde el arte

⁶¹ El artículo original “Kunstauesserungen der Naturvoelker” se publicó en *Jahre der Kämpfe* 1902-1914, Aquí utilizo la versión procedente de la edición de Jack Flam (2003).

primitivo es un arte más profundamente genuino que algunos objetos expuestos en los museos de artes decorativas, y es esa abundancia de arte elaborado en exceso, mórbido y decadente lo que puede haber impelido a los artistas modernos a interesarse por el arte primitivo. En este caso, la novedad de lo primitivo se cifra en su carácter de autenticidad, subrayado por Nolde con una visión idealizada, no exenta de paternalismo, del artista primitivo, lo cual no resta mérito a sus notas.

En 1915 Kasimir Malevich preparó un texto para la primera exposición de su obra suprematista⁶² dentro de la exposición futurista “0.10” celebrada en Petrogrado⁶³. El fragmento recogido en la antología de Flam muestra el estilo de algunos manifiestos artísticos de la época caracterizado por declaraciones sumarias, sin demasiada atención al lenguaje. El contenido del texto refleja ideas evolucionistas aplicadas a la pintura. Malevich entiende que el desarrollo histórico de la pintura se corresponde con el desarrollo humano: la pintura primitiva carece de habilidad técnica y es colectiva porque la personalidad individual no está todavía desarrollada. “The savage merely pointed the way to art” (Flam 2003: 75). En mi opinión, Malevich interpreta la pintura como objeto de conocimiento y considera la Antigüedad y el Renacimiento como las épocas de esplendor. Sin embargo, al contrario de lo que podríamos esperar de su argumento, no cree que los artistas de esos periodos perfeccionaran la idea de

⁶² El suprematismo es un movimiento pictórico surgido hacia 1915, que representa una evolución y reacción a partir del cubismo y de la abstracción y cuyo principal exponente es Kasimir Malevich. El suprematismo busca crear un nuevo cosmos no objetivo, una realidad suprema, el puro sentimiento. Esta búsqueda se dirige a la representación pictórica de los estados en transformación, ya que para Malevich el suprematismo es la sensación cósmica, el ritmo del estímulo. Toda la realidad física, lo objetivo, se convierte en movimiento. El trascendentalismo cósmico que emana de este movimiento no es ajeno a las influencias de la teosofía, cuya presencia es igualmente evidente en los orígenes de la pintura abstracta (Simmen 1999).

⁶³ El título original del artículo era “Ot kubizma i futurizma k suprematizmu: Novyi zhivopisnyi realism”.

“el salvaje”: reflejar la naturaleza en el lienzo, como en un espejo. El resto del texto no está argumentado. En realidad, Malevich lo utiliza para declarar que la pintura de una época debe ser fiel a la vida natural que la rodea, aunque no considere preciso aclarar su concepto de “vida natural”. En última instancia, el arte primitivo (en su sentido de antigüedad temporal) es una excusa para recordar al artista moderno que debe buscar su inspiración en la vida contemporánea y no en épocas anteriores. “Their bodies fly in airplanes but they cover art and life with the old robes of Neros and Titians” (Flam 2003: 76). Es el mismo llamamiento que hace Carr al artista canadiense en otro registro más elocuente para que se desprenda del ropaje prestado y busque su propia expresión.

What are we Canadian artists of the west going to do with our art? We are young yet, and are only slowly finding a way, but are we obliged to bedeck ourselves in borrowed plumes and copy art born of other countries and not ours? Shall we try to make Canada look English or French or Italian by painting conscientiously in a style that does not belong to us? Or shall we search as the Indian did, amid our own surroundings and material, for something of our own through which to express ourselves, and make for ourselves garments of our own spinning to fit our needs and become a very part of us? (Carr 1929: 20).

En el artículo anterior Malevich traía a colación el arte prehistórico, pero desaprovechaba completamente todas las implicaciones que este arte sugiere. Por eso deseo presentar a continuación *Expressionism*, un texto del dramaturgo y crítico austriaco Hermann Bahr (1863-1934) que introduce el origen del arte como un intento de escapar del poder de la naturaleza. A partir de este argumento, su texto desarrolla dos temas fundamentales: la limitación en la

visión del arte occidental y la necesidad, por parte del arte moderno, de liberarse de la civilización. La argumentación sobre el origen del arte es semejante a la que hace María Zambrano en “La destrucción de las formas” con una diferencia importante: la cultura griega representa la perfecta culminación de la independencia del hombre con respecto a la naturaleza. Bahr, sin embargo, cree que los occidentales seguimos estancados en la visión griega: “We, with our eyes, are still incapable even of imagining this state, for we still see everything, as far as the circle of our civilisation reaches, with the eyes of the Greek.” (Flam 2003: 101). Hay otro punto importante de aparente divergencia entre Bahr y Zambrano que se refiere a la interpretación de la vuelta a lo primitivo en el arte moderno. Bahr interpreta el retorno a lo primitivo en el expresionismo como un nuevo intento de liberación. Esta vez, no de la naturaleza, sino de una civilización que devora el espíritu. La adopción del arte primitivo por parte del artista moderno parece estar dictada por motivos revolucionarios más que estéticos: “The bourgeois rule has turned us into savages . . . we ourselves have to become barbarians to save the future of humanity from mankind as it now is” (Flam 2003: 101). Difícilmente aceptaría Zambrano una expresión tan cruda para explicar la influencia o la irrupción de lo primitivo. Ella apunta a una falta, a una desposesión esencial en el hombre moderno. “El hombre genérico, esencial, no aparece” (Zambrano 1945: 100).

Sin embargo, la resolución de ambos textos creo que coincide en señalar al interior del ser humano como el único lugar donde se puede producir una transformación positiva. El arte de ese tiempo es sólo una manifestación, un síntoma del malestar de la época, y su valor tal vez está en señalar la enfermedad y sugerir una cura:

So, brought very near the edge of destruction by “civilisation”, we discover in ourselves powers which cannot be destroyed. With the fear of death upon us, we muster these and use them as spells against “civilisation”. Expressionism is the symbol of the unknown in us which we confide, hoping that it will save us. It is the token of the imprisoned spirit that endeavours to break out of the dungeon –a tocsin of alarm given out by all panic-stricken souls. This is what Expressionism is (Flam 2003: 101).

Bahr se muestra decididamente optimista, imbuido de un espíritu revolucionario algo simple. Zambrano, en cambio, siente temor ante esta “noche oscura de lo humano”. Ese estadio en que el ser humano está a punto de acceder a un nuevo género de realidades, las cuales exigen la participación, no el conocimiento. Zambrano entiende participación como transfiguración, en el sentido en que se utiliza una máscara para convertirse en otro que no se es (Zambrano 1945: 101).

En cada uno de los textos se respira un aire distinto: en 1916, en plena 1ª Guerra Mundial, el texto de Bahr está pletórico de fuerza. No cabe duda de que el arte moderno salvará a la humanidad. En 1945, después de dos guerras mundiales, una guerra civil en España y un destierro, no hay campanas que echar al vuelo. Hay una inversión del tiempo y el texto de Bahr empieza donde Zambrano concluye el suyo. Imaginemos un texto así:

“Es la noche oscura de lo humano que semeja un retiro de una luz y un *logos* donde no se encontraban ya sino diferencias, discernimientos; una retirada y un retroceso del Dios de la teología en busca del Dios que devora y quiere ser devorado”. En los albores del tiempo el hombre se despertó y se quedó sobrecogido por la visión del mundo. Para recuperarse, para volver en sí, tuvo que separarse de la naturaleza; en su recuerdo posterior este suceso se repite en el impulso a huir de la

naturaleza. El hombre la odia y la teme porque es más fuerte que él; sólo puede salvarse de ella mediante la huida, de otra manera, lo atraparé de nuevo y lo devorará.”

Podría tratarse de un solo texto. Sin embargo, la primera parte la escribió María Zambrano en 1945. A partir de “En los albores del tiempo”, el texto pertenece a Hermann Bahr y fue escrito en 1916.

En 1917 el poeta y crítico francés Guillaume Apollinaire (1880-1918) escribió un prólogo a *Sculptures Nègres*, álbum con fotografías de escultura procedente de África y Oceanía y publicado por el marchante de arte Paul Guillaume. Con anterioridad, Apollinaire había elogiado ya el arte primitivo y había abogado por su inclusión en los museos de arte⁶⁴. Aquí utilizo su texto de 1917, porque está más directamente relacionado con los temas que discutimos. En 1917, ya ganada la batalla para que el arte primitivo ingrese en los museos de arte, Apollinaire se lamenta de que la forma en que se exhibe este arte, como si fuera arte europeo o clásico, impida la apreciación de las cualidades sobrenaturales que les atribuyeron sus escultores y en las que creyeron sus adoradores. Apollinaire se refiere a esculturas de ídolos africanos pero su observación es pertinente para entender, en general, la evolución en el juicio estético durante las primeras décadas del siglo XX. Cabría preguntarse porqué, en su opinión, una exposición de ídolos africanos exige unas condiciones diferentes de las de una exposición de iconos ortodoxos o de retablos católicos. Imaginamos que el hecho de que en aquella época se supiera tan poco sobre el origen de las esculturas hacía necesaria la existencia de un contexto explicativo: “nothing can shed light on the mystery of their anonymity. For a long time we

⁶⁴ Ver “On Museums - 1909” en la antología de Flam (2003). El artículo apareció originalmente en *Le Journal du soir* del 3 de octubre de 1909.

will have to content with the aesthetic sensations and poetic evocations these Negro idols provide.” (Flam 2003: 109).

No obstante, esto solo responde parcialmente a mi pregunta. En mi opinión, en esos años en los que el arte de otras culturas va progresivamente adueñándose de la escena artística, se produce paralelamente una sobrevaloración (estética y emotiva) de ese arte por motivos ambiguos. Quizá el arte primitivo había llegado a significar una especie de canon de un nuevo arte clásico que, caracterizado por su “energía, su grandeza y una belleza simple y verdadera” (Flam 2003: 110), aseguraría la continuidad de un criterio estético frente a los vaivenes de los ismos. Esto parece también la conclusión de Walter Pach tras reflexionar sobre el arte de los indios del suroeste de Estados Unidos (los indios Pueblo) y compararlo con las dificultades del arte europeo moderno.

The impedimenta of the endlessly complicated art of Europe has, in the later decades, proved such a hindrance to the expression of these simple and powerful ideas that it is small wonder if many men are trying to throw off the load –and if they delight in the work of the Indian, whose swift, sensitive line and grasp of composition yield results near enough to our own for us to understand them (Flam 2003: 173).

La sobrevaloración estética y emotiva del arte primitivo a la que me refería arriba es evidente en la reseña que Roger Fry escribió de la exposición de escultura negra en el Chelsea Book Club en 1920⁶⁵. Esta sobrevaloración va unida a una incomprensión de lo que constituye una cultura, lo cual conduce a Fry a ciertas conclusiones discutibles sobre la razón por la que un pueblo de grandes artistas hubiera sido incapaz de producir una cultura “en nuestro

⁶⁵ La reseña crítica se publicó originalmente en *The Athenaeum* April 16, 1920: 516. Aquí utilizo el texto recogido en la antología de Jack Flam (2003).

sentido de la palabra”: “It is for want of a conscious critical sense and the intellectual powers of comparison and classification that the negro has failed to create one of the great cultures of the world, and not from any lack of the creative aesthetic impulse, nor from lack of the most exquisite sensibility and the finest taste” (Flam 2003: 147). Como si el grado de civilización de un pueblo se midiera por su capacidad de criar a generaciones de críticos de arte. Afortunadamente, Fry pertenece a una cultura capaz de producir artistas y críticos de arte y él es un buen ejemplo. En su reseña utiliza su visión estética y creadora para elogiar la libertad plástica del artista africano, entendida como la capacidad para concebir formas. Fry señala como rasgos distintivos de la escultura africana el énfasis o preferencia por el diseño puramente plástico (frente a preferencias de la escultura europea dictadas por la interpretación de los símbolos físicos de ciertas cualidades) y el cuidado exquisito en el tratamiento del material (por ejemplo, la forma de representar los rasgos de un tatuaje). Aunque las características señaladas están determinadas por la necesidad de subrayar las diferencias entre la escultura europea y la escultura negra, esto no resta validez a sus observaciones, propias de una visión estética bien afinada.

Volvamos de nuevo a 1920. Es tiempo ya de saber qué ocurre en el continente americano, más exactamente en Norteamérica y averiguar si la fascinación por lo primitivo ha emigrado a aquellas tierras, o, tal vez, la irrupción de lo primitivo sea un fenómeno autóctono. Walter Pach (1883-1958) es un artista y crítico americano y uno de los organizadores del *Armory Show*, (International Exhibition of Modern Art), exposición itinerante que, a partir de febrero de 1913, dio la oportunidad a artistas y público de conocer el arte moderno europeo, a través de su pintura principalmente. En el artículo que

comentamos, “The Art of the American Indian”⁶⁶ es de elogiar su conocimiento directo de las culturas que describe y su valoración del arte, más ecuánime que las loas de los artistas y críticos europeos que hemos analizado anteriormente. Ya veremos si este artículo “americano” abre una nueva perspectiva diferente de lo primitivo.

Sin embargo, cuando se conoce la precaria realidad de las culturas autóctonas que él describió, es difícil compartir esos “mitos”. Pero ésta es una cuestión sin importancia. Lo que me interesa destacar es su percepción de las culturas que estudia como sociedades en proceso de cambio, a pesar de que, en algunos casos, se haya resignado a la desaparición “inevitable” de otras o acepte que las sociedades sedentarias tienen “más oportunidades” de sobrevivir que las nómadas: “their work may be placed beside that of their ancestors –not because it is exactly like the ancient pieces, but because it keeps up their tradition of life” (Flam 2003: 173). Es cierto que su consideración de lo que es una cultura auténtica frente a formas “híbridas” como las que se desarrollan en las reservas sería objeto de crítica por parte de los antropólogos. Sin embargo, es perspicaz en su comprensión de ciertos fenómenos de aculturación en los que la población dominada puede asimilar elementos del arte invasor en su propio beneficio (y en el del arte “dominador”).

The Santa Fé Museum has a number of examples of this imagery; in the Brooklyn Museum is a St. Francis that shows in impressive fashion the capability of the Indians to work with a foreign theme. The idea of the work was derived, doubtless, from some decadent specimen of late Spanish painting, for the religious pictures one finds in the region are characteristic “export articles” of the poor quality that has given the term its meaning. Nothing more different from such a model could be imagined than the Indian

⁶⁶ El texto se publicó originalmente en *The Dial* 68 (January 1920): 57-65.

painting, for the newly aroused race, direct and vigorous in expression, infuses the work with a purity and an austere beauty quite worthy of a European primitive (Flam 2003: 168).

En otros casos, la aculturación se produce a través del préstamo de materiales como en el caso de la acuarela que los indios del Suroeste de los Estados Unidos toman de los pintores blancos. La aculturación puede ser producto de la influencia de un mercado externo o de un turismo que busca objetos de recuerdo. Sin embargo, según Pach, el artista indio no tiene ningún problema en distinguir los objetos que hace de acuerdo con sus propias ideas y los que hace para el comercio turístico.

For instance, in the band of decoration the Indian paints around his bowl there must always be a small opening, this means to him the place where spirits pass from the lower to the upper world. But as the white man has no interest in that, or thinks the break in the design an imperfection, the Indian ceases to follow the idea that was alive for him when he worked for his own people (Flam 2003: 169).

El artículo es una muestra brillante de lo que Guillaume Apollinaire echaba de menos para una más completa apreciación estética del arte primitivo: el conocimiento de la cultura de la que es producto. Walter Pach sabe llamar la atención sobre la íntima relación entre la vida y el arte de las culturas indias. Esta vinculación las aleja del estereotipo de “culturas exóticas”. Aunque no es el objetivo de Pach analizar el concepto de “exotismo”, su argumentación permite entender lo exótico como la comprensión parcial de un objeto cuando el sentido de su función original se ha perdido o no se conoce y lo decorativo pasa a ocupar todo el espacio (el del objeto y el de la comprensión).

The 'curio' from the Southwest which gives an exotic note to many a room is not, like its neighbour there, the old French helmet, a thing whose reason for existence has long since passed; still less is it like the batik hanging now so much in favour where designs are used of whose meaning the decorator knows little and believes less (Flam 2003: 168).

La comprensión y la empatía con estas culturas le lleva a presentar una campaña de defensa de los derechos de estos pueblos: "We need to realize that the Indians are not simply our wards, an unfortunate race to whom we owe something, but that there are great things to be learned from them if we save – or permit them to save- their ancient and beautiful culture" (2003: 170). El artículo concluye con una enumeración de las características del arte Nativo (Indian art) antiguo y moderno contrastadas con el arte europeo. Esta comparación es otra oportunidad para entender la influencia del arte Nativo y las razones de su éxito en la modernidad. Walter Pach afirma que el artista nativo cuenta con la comprensión de su obra por parte de su pueblo, algo que el artista blanco no puede dar por hecho. Pach concluye con un elogio de la técnica utilizada por los artistas nativos y subraya su capacidad para conseguir una expresión sencilla y poderosa.

The impedimenta of the endlessly complicated art of Europe has, in the later decades, proved such a hindrance to the expression of these simple and powerful ideas that it is small wonder if many men are trying to throw off the load –if they delight in the work of the Indian (Flam 2003: 173).

El artículo de Walter Pach parece haberse escrito como el prólogo perfecto para presentar el siguiente artículo, “Red Man Ceremonials”, escrito igualmente en enero de 1920⁶⁷. Su autor, el artista estadounidense Marsden Hartley, es coetáneo de Emily Carr. La coincidencia temporal sería prácticamente anecdótica si no fuera porque su artículo comparte un espíritu de celebración de la cultura Nativa extrañamente parecido al de Carr. Pero vayamos por partes y celebremos haber encontrado, por fin, lejos de Europa, artistas y críticos que han caminado la distancia entre ellos mismos y el Otro. El texto es ciertamente elocuente y posee un atractivo sutil que yo explicaría por el tema de fondo: la idea de que los europeos y los americanos son anfitriones inadecuados para estos invitados y que no existe ninguna razón para que los Nativos tengan que aceptar una hospitalidad tan inferior. Los regalos que dichos invitados aportan son únicos: una noción aristocrática de la religión y un talento insuperable para la expresión artística. Con estos regalos, el invitado debería ser merecedor de una invitación real para quedarse para siempre. Creo que Hartley está utilizando la significación del *potlatch* y proyectando algunos elementos del complejo ceremonial para presentarnos en una imagen invertida la realidad del *potlatch* organizado por el “Jefe Blanco”. Es hermosa la manera en la que ofrece el tema del ceremonial, ya desde el título del artículo, como símbolo de la vida de estos pueblos. A veces su énfasis en presentarlos como los campeones de la estética y el simbolismo corre el peligro de alejarlos de su consideración como simples humanos. Por eso Marsden Hartley se permite varias veces en el texto recordar el mal comportamiento de los anfitriones:

⁶⁷ El artículo que aparece en la edición de Flam incluye dos fragmentos de un artículo original, más extenso, publicado en *Art and Archeology* 9 (January 1920). No obstante, los fragmentos seleccionados conservan una unidad e incluyen aspectos fundamentales que permiten captar el contenido esencial del texto.

It is as inhospitable host we are quietly urging denunciation of his pagan ceremonials. It is as inhospitable host that we are, and it is amazing enough, our wanting to suppress him (Flam 2003: 176).

Es destacable que, como artista, Hartley haya elegido presentar el ceremonial como ejemplo de expresión artística, en vez de objetos asequibles al público en los museos. Su elección está motivada por su intención de concienciar a sus lectores (estadounidenses) y hacerles comprender la dimensión profundamente estética de la vida Nativa y la pobreza estética de la vida moderna: “We are notoriously unorganized in aesthetic conception, and what we appreciate most is merely the athletic phase of bodily expression, which is of course attractive enough, but is not in itself a formal mode of expression.” Aprovecha esta denuncia de la falta de un concepto estético propio para incitar a sus compatriotas a acoger el arte Nativo como parte de la propia historia, como el elemento “aristocrático” que legitime la historia de un pueblo de corta edad: “We have nothing more native at our disposal than the beautiful creation of this people . . . We need, and abjectly so I may say, an aesthetic concept of our own.” (Flam 2003: 177). El texto es también un manifiesto artístico nacionalista. Como tal cumple su función de una manera más sutil que otros de la misma época escritos en Canadá, por ejemplo, *A Canadian Art Movement: The Story of the Group of Seven* de H.B. Housser que, en comparación, bien podría haberse titulado *The Wonderful Group of Seven*. Me gustaría señalar una importante diferencia entre la visión nacionalista ofrecida por Housser y la de Hartley: la aparente ausencia de seres humanos en el Canadá de Housser y la afirmación de la presencia Nativa en el paisaje americano de Hartley:

He [the redman] has indicated for all time the symbolic splendour of our plains, canyons, mountains, lakes, mesas and ravines, our forests and our native skies, with their animal inhabitants, the buffalo, the deer, the eagle, and the various other living presences in their midst (2003: 174)⁶⁸.

Más arriba me refería a la semejanza con Emily Carr, porque éste es un artículo que ella podría haber suscrito en líneas generales, aunque habría mostrado reticencias a aceptar su papel de mala anfitriona. En 1929, Emily Carr escribía en “Modern and Indian Art of the West Coast”:

The oldest art in Canada, that of her native Indians, is by far the most ‘modern’ spirit of anything in western Canada. The usual term applied to it by local critics is ‘grotesque’; they do not understand its bigger significance. The Indians of the west coast of Canada have an art that may be termed essentially ‘Canadian’, for inspiration, production, and material it is of Canada’s very essence, and can take its place beside the art of any nation (Carr 1929: 18-19).

Marsden Hartley concluye así su artículo: “Our soil is as beautiful and as distinguished as any in the world. We must therefore be the discoverers of our own wealth as an aesthetic factor, and it’s the redman that offers us the way to go.” (Flam 2003: 179). Historia, tradición y modernidad, canadianismo y americanismo en esencia, estos conceptos tienen resonancia en las dos citas. Todavía no han sido engullidos por el lenguaje estereotipado con el que se utilizan estos términos en la actualidad.

⁶⁸ Gerta Moray también observa esta ausencia de personas Nativas en el paisaje del *Group of Seven*. Ausencia conspicua teniendo en cuenta que la pintura colonial anterior se caracterizaba por representar personas nativas en el paisaje (Moray 1998: 43).

El siguiente artículo que vamos a considerar procede originalmente del prólogo a la *Exposition of Indian Tribal Arts* que, con carácter itinerante recorrió los Estados Unidos a partir de 1931⁶⁹. El prólogo parece fruto de la colaboración del pintor John Sloan y el antropólogo Oliver LaFarge (Flam 2003: 231). El fragmento que consideramos se centra en aspectos pictóricos del arte Nativo y es, probablemente, obra de Sloan. A partir de esta suposición, el texto puede leerse como una proyección del artista moderno, como un retrato de sus aspiraciones y frustraciones. Sloan describe al artista Nativo como “un artista independiente”, lo que da prueba de su identificación, pero no representa la realidad del artista en las sociedades Nativas. En su elogio de este artista se refiere a las características que otros artistas y críticos igualmente apreciaron: disciplina y trabajo minucioso, sentido preciso de la línea y el ritmo, simplicidad, abstracción y vitalidad. El tipo de características que Franz Boas describía en *Primitive Art*. Sin embargo, Sloan da un paso más: declara que el artista Nativo merece ser considerado “modernista”. Su declaración tiene un carácter performativo y, como por ensalmo, consigue elevar el arte moderno (también su propio arte) a una categoría olímpica. Pero, como se trata de explicar también la fascinación del arte Nativo, Sloan se apresura a subrayar la diferencia: el modernismo Nativo expresa vitalidad; el americano (o europeo) agotamiento: “The Indian artist deserves to be classed as a Modernist, his art is old, yet alive and dynamic; but his modernism is an expression of a continuing vigour seeking new outlets and not, like ours, a search for release from exhaustion” (Flam 2003: 233).

⁶⁹ Se trata de “Introduction to American Indian Art to Accompany the First Exhibition of American Art Selected Entirely with Consideration of Esthetic Value”.

Es importante escuchar este cansancio infinito que aqueja al artista moderno porque es un lamento que se repite: en 1920 Walter Pach se refería a “los obstáculos del interminablemente complicado arte europeo” (Flam 2003: 173), como si treinta años después del divorcio del arte moderno con la tradición, artistas y críticos hicieran balance y empezaran a dudar del resultado de aquella ruptura sentimental. Junto con este cansancio aparece un sentimiento de culpabilidad por la situación de las poblaciones Nativas. Los nativos aparecen como subhumanos, subartistas obligados a crear un pseudoarte que satisfaga la avaricia de los filisteos americanos y europeos. Es un retrato confuso donde la inocencia es un bien escaso que hay que repartir entre el blanco y el nativo, sin que, finalmente, se haga justicia. Me permito reproducir un texto relativamente largo porque la argumentación de Sloan representa un tipo de discurso vigente en la actualidad, en el cual se ofrece una visión de la realidad como si fuera la única posible. En ella las economías occidentales aparecen con una capacidad exagerada para influir en economías “más frágiles”, lo cual automáticamente incapacita a estas poblaciones para que sean los agentes del cambio, colocándolos, implícitamente, en la categoría de sujetos pasivos de la ayuda internacional.

The casual tourist who goes out to the Indian country likes to bring back some knickknack as a souvenir and proudly displays it as a ‘genuine Indian’ article. Unhappily, Americans know the art of the Indian chiefly through such cheap curios made for the gullible white man. Looking upon the Indian himself as a curio, and with this cast of mind failing to recognize the high artistic value of the best Indian products, if indeed he ever sees them, the tourist will not pay the price which any craftsman must ask for the mere time, labour and materials involved in his work. Thus the whites have forced the Indians, often extremely poor and in need of money, to meet their demand for little,

sweet-grass baskets, absurd bows and arrows, teapots, candlesticks, and any number of wretched souvenirs which they never made until white men decided that these, and these only, were 'genuine Indian souvenirs' (Flam 2003: 231).

El artículo ilustra las incoherencias en las que cayeron los artistas modernos cuando, a la búsqueda de unos progenitores de lujo y demasiado orgullosos para aceptar la paternidad de la tradición pictórica europea, decidieron adoptar unos padres Nativos. Esto no sería sino otro ejemplo más de la novela familiar freudiana. El problema se plantea realmente cuando esos pintores modernos, hijos rebeldes, afirman que ellos no vienen de ninguna parte: los padres no existen. Podríamos pensar que en los años transcurridos desde que la bohemia europea se deleitaba con las curiosidades coloniales, los artistas europeos y los americanos se habrían resignado a aceptar que el origen de su arte era tan ordinario o extraordinario como el de otras culturas, y en cuanto al artista, que éste podía ser un sujeto vulgar. Si los primeros artistas modernos habían luchado denodadamente por hacerse con un árbol genealógico *comme il faut* (aunque en realidad, el problema era *tener* un árbol genealógico), en 1946, cuando les llega el turno a los artistas abstractos americanos, ya es más difícil encontrar algo original con lo que combatir “la angustia de la influencia”⁷⁰. Uno puede encontrar genes abstractos en los artistas Nativos y utilizar el descubrimiento para demostrar que, sin intercambio genético alguno, los artistas americanos se encuentran también en posesión del preciado gen. Quizás la respuesta al enigma de los orígenes del arte moderno resida en la

⁷⁰ La “angustia de la influencia” es un concepto desarrollado por Harold Bloom en *The Anxiety of Influence* (1973) para explicar el proceso psicológico por el que un poeta rompe con la tradición anterior para buscar su propia expresión. Bloom establece una diferencia entre los “poetas fuertes”, que reinterpretan la tradición de una manera personal, y los “poetas débiles”, que se limitan a repetir las ideas de sus predecesores. En una obra posterior, *A Map of Misreading* (1975), Bloom lleva a cabo una revisión de su concepto fundacional.

genética. Mientras tanto, continuemos con otra crítica artística, la del pintor abstracto americano Barnett Newman. Se trata de “*Northwest Coast Indian Painting*” que Newman escribió como prólogo al catálogo de la exposición del mismo título que tuvo lugar en 1946 en Nueva York en la Betty Parsons Gallery.

There is an answer in these works to all those who assume that modern abstract art is the esoteric exercise of a snobbish elite, for among these simple peoples, abstract art was the normal, well-understood, dominant tradition. Shall we say that modern man has lost the ability to think on so high a level? Does not this work rather illuminate the work of those of our modern American abstract artists who, working with the pure plastic language we call abstract, are infusing it with intellectual and emotional content, and who, without any imitation of primitive symbols, are creating a living myth for us in our own time? (Flam 2003: 283).

El texto refleja el interés del artista. No deja de ser un elogio del arte Nativo y muestra cierta comprensión del carácter ritual y religioso de sus manifestaciones. Sin embargo, en su pretensión de demostrar a toda costa la originalidad del arte abstracto como ruptura de la tradición, es otro intento vano. Pero reconozcamos el papel que esa negación (y renegación) de los orígenes tiene en el desarrollo del arte moderno. Además del espinoso problema de la filiación (o de la paternidad), los artistas abstractos (expresionistas o no) tenían otro problema más personal: explicar la naturaleza de la abstracción. Aunque, en muchos casos, no tenían dificultad en asignar de un vistazo la etiqueta de “abstracto” al arte primitivo se tomaron todas las molestias posibles para convencer al público de que, en su propia cultura, el referente exterior y la naturaleza seguían allí, vivitos y coleando, y además en versión mejorada. En 1943 Mark Rothko, eximio representante del expresionismo abstracto, se

refería a su pintura y a la de Adolph Gottlieb, otro expresionista abstracto, en los siguientes términos: “Neither Mr. Gottlieb’s painting nor mine should be considered abstract paintings. It is not their intention either to create or to emphasize a formal color-space arrangement. They depart from natural representation only to intensify the expression of the subject implied in the title –not to dilute or efface it.” (Flam 2003: 272)⁷¹. De esta sonora proclamación haría oídos sordos el crítico Clement Greenberg, el cual presentaría el arte abstracto como la expresión de una revolución artística (también nacionalista) en la que, por fin, el artista se liberaba de la tiranía de la naturaleza exterior y se sometía a los designios de la superficie plana.

2.5. El retorno de lo primitivo

Esta sección toma en consideración el ensayo de María Zambrano “La destrucción de las formas” escrito en 1945. Se trata de una reflexión, a partir de la filosofía, del significado del arte moderno, considerado como destrucción de la forma y como irrupción de la *fisis* (la materia antes del concepto). La aportación de Zambrano sintetiza y profundiza aspectos que han sido señalados a lo largo de este trabajo como la relación emotiva de los artistas modernos con el arte primitivo y las razones del retorno de lo primitivo o la significación de los cambios (formales y de contenido) del arte moderno. Para concluir, me refiero al artículo de Jürgen Habermas “Modernity - An Incomplete Project” escrito en 1980, en plena crisis del concepto de la modernidad. Habermas considera la relación entre moderno y primitivo, a partir de la idea de temporalidad

⁷¹ El texto que recoge la antología de Jack Flam “The Portrait and the Modern Artist. 1943. Adolph Gottlieb and Mark Rothko” es un fragmento de la transcripción de una entrevista radiofónica realizada por Hugh Stix y retransmitida en “Art in New York”, WNYC el 13 de octubre de 1943.

establecida por los modernos del siglo XX. El análisis de las implicaciones de esa relación cerrará el presente capítulo.

En 1945, la reflexión sobre el arte no puede dejar de ser una crónica de los desastres de la guerra. El arte nunca fue un juego, menos ahora. Es hora de pedirle cuentas, de hacerle confesar en qué ha contribuido al progreso de la humanidad, a su conocimiento, a su felicidad. María Zambrano escribe “*La destrucción de las formas*” como un artículo para la revista mejicana *El Hijo Pródigo*⁷². En 1945, este artículo, junto con tres más: “La agonía de Europa”, “La violencia europea” y “La esperanza europea” se publicaría en forma de libro con el título de *La Agonía de Europa*⁷³. “*La destrucción de las formas*” es una reflexión sobre la naturaleza del arte occidental como forma de conocimiento y de cómo el arte moderno, en la destrucción de las formas, parece expresar una voluntad de entrar en contacto de nuevo con la materia, con la *fisis*, antes de que el concepto de “naturaleza” de los griegos liberara a los occidentales del mundo hermético de lo sagrado (Zambrano 2000: 91). María Zambrano formula esta involución como el retorno de la máscara que eclipsa al rostro humano. “Era de nuevo la máscara. Se cerraba el largo espacio en que el rostro humano se había enseñoreado del mundo, el tiempo en que había gozado de la luz y se había permitido mostrarse en todos sus modos posibles. Era el eclipse de ‘lo natural’” (2000: 89). Su reflexión invita a la indagación de las razones por las que el arte moderno ha elegido (o ha necesitado) la vuelta a la *fisis*. En este sentido, daría la impresión de que Zambrano considera el arte moderno como una involución en términos del progreso del conocimiento. Pero sólo es una

⁷² *El Hijo Pródigo*, IV/14, mayo de 1944.

⁷³ *La Agonía de Europa*, Buenos Aires: Sudamericana, 1945. La edición española que utilizo (Trotta, 2000) introduce mejoras y correcciones a aquélla.

manera de confesar su extrañeza ante formas de arte que evocan “un proceso de desintegración” que se manifiesta en la aparición de elementos que ella interpreta como una vuelta al hermetismo, como la destrucción de toda forma (2000: 90). Zambrano va más allá de considerar estas nuevas formas de expresión como fruto de exigencias artísticas y apunta a un problema que afecta a la vida misma, el lugar donde nace la necesidad de expresión. Se ve conminada, entonces, a indagar las razones de esa vuelta a una aparente esclavitud frente a la liberación que supuso el descubrimiento del pensar.

El momento álgido de su reflexión se produce en el punto en que el arte moderno y el arte primitivo se encuentran: no en virtud de una similitud de formas, sino en la manera en que ambos sacan a la luz una manera –nueva y antiquísima- de relación con la realidad.

Queda destruida la objetividad, la relación de sujeto a objeto que la filosofía había descubierto, desde su pregunta por el ser de las cosas, en Tales. El pensar trae al mundo una relación nueva entre el hombre y la realidad que le circunda, antes entremezclados, entrelazados contradictoriamente, el uno en el otro, como aparece con las religiones antiguas, en los mitos y todavía más en los cultos con que el hombre procuraba delimitar su insegura realidad y ponerla a salvo (2000: 98).

Pero si el artista moderno y el primitivo no establecen una relación de sujeto a objeto, ¿cómo se relacionan con la realidad? La manera en la que María Zambrano entiende esa “nueva y antiquísima” relación con la realidad la denomina “participación” y aquí entran en escena los “elementos decorativos” del arte moderno: las máscaras de Picasso, los paisajes lunares del surrealismo, los residuos de lo humano de las composiciones cubistas... A Zambrano estos elementos no le causan extrañeza por su sospechosa estética, sino porque son la

huella de una ausencia: del huésped humano que se ha ausentado. Pero ¿a dónde ha ido? ¿Qué ha ido a buscar? Zambrano no conoce la naturaleza de lo que el huésped humano ha perdido: “Todo da a entender que busca algo dejado atrás y que quiere adentrarse en algún secreto lugar, como si buscara la placenta de donde saliera algún día, para ser de nuevo engendrado” (2000: 100). Sin embargo, sabe *la manera* en que el hombre va a realizar la búsqueda, a través de la participación, como hemos señalado.

No obstante, la participación es un tipo de relación muy personal, peligrosa. Exige una transformación, una transfiguración; y de ahí el uso de la máscara como vehículo en el proceso de convertirse en otro. Y estamos ante una forma de relación que no es conocimiento “sino de una posesión, de una apropiación de algo que el encontrarlo sea dejar que entre en nosotros o entrar nosotros en ello. Alimentarse y ofrecerse en alimento. La máscara es instrumento de trato con lo sagrado, y lo sagrado devora y es devorado. La máscara es signo de participación activa, de vida que avasalla toda forma” (2000: 101). Ésta es la forma trágica con la que Zambrano se enfrenta al arte moderno. Pero no tiene una respuesta, es meramente un testigo confuso, en estado de shock. Lo que hace es escuchar la perplejidad de la época, aceptar la sinceridad de sus manifestaciones y dejarnos con el enigma de un arte, el arte moderno, que necesita convocar a dioses antiquísimos, ya vencidos, para expresar lo inefable. Zambrano consigue de manera única percibir la manera en que el arte primitivo y el moderno se complementan y, a la vez, representan dos maneras diferentes y antagónicas de acceder al conocimiento del mundo.

Procede indagar algo más en la desazón de María Zambrano y buscar en otros artistas modernos intuiciones o revelaciones que ayuden a comprender esta confusión. Balthus [Baltasar Klossoski de Rola (1908-2001)] representa un

tipo de artista inasimilable en las corrientes modernas y con un vínculo confesado y manifiesto con la pintura de maestros como Piero della Francesca, Poussin o Courbet. En sus *Memorias* (2002) las reflexiones sobre la vocación de la pintura y sobre el significado de su trabajo parecen salir al encuentro de la perplejidad de Zambrano. Balthus describe su trabajo como el de “un arqueólogo del alma”: “Excavas, horadas, extiendes la tierra, el lienzo, le das la consistencia del limo de los orígenes, y el tiempo sepultado resurge, renace a la luz del día” (2002: 164). Esta aproximación es semejante a la pregunta de Zambrano sobre la aparición de los elementos, de la *fisis*. Sin embargo, observamos que el trabajo arqueológico de Balthus actúa en una doble dirección: hacia adentro, hacia el pasado y, luego, hacia arriba, con el fin de sacar a la luz el tiempo sepultado. Esta trayectoria sólo es posible mediante una relación afectiva con el pasado y la convicción de que el pasado sigue vivo en el presente. Conviene matizar el carácter de ese trabajo, despojarlo de su carácter investigativo, clasificatorio, y acercarlo a la manera en que el artista, llámese Balthus, Emily Carr o Tàpies, se acerca al pasado.

Hay que recordar el pasado, pero ligeramente, como la llegada de las primeras hojas de la primavera deja una especie de tul verde sobre las ramas que parecían muertas (Balthus 2002: 186).

En esta reflexión Balthus apunta una forma distinta de relación con la realidad, otro de los problemas planteados por Zambrano. El pintor parece favorecer un tipo de conocimiento cercano a la filosofía oriental en la necesidad del olvido de uno mismo, en la disciplina del yo, en la aceptación del objeto. “Pintar es un estado de gracia. No entras impunemente en la pintura. Tienes

que ser digno de ella. Tienes que aceptar el mandato sagrado, que te obliga. Tienes que olvidarte de ti mismo” (2002: 188). Esta forma de relación con la realidad presenta una solución a la destrucción de la relación sujeto y objeto que Zambrano cree irremediable, al igual que esa vuelta al hermetismo y a las divinidades subterráneas con las que esta pensadora asocia el arte moderno. Zambrano lamenta el olvido de ese anhelo, característico de la cultura occidental, por vivir en la luz. “Luz de luz’ es la fórmula más alta de la teología que expresa el punto de identidad entre la filosofía griega y la fe cristiana” (2000: 101). Para Balthus es la religión católica, y su relación con las cosas sagradas, lo que le ayuda a entender el misterio del mundo. “Como religión de la encarnación, también es una religión de la proximidad en lo divino, presencia palpable e invisible a la vez” (2002: 179-80). Se trata de una religión enraizada en una tradición cultural propia⁷⁴; y en este punto, aunque Balthus es menos vacilante en sus convicciones, coincide con Emily Carr, quien a partir de sus escauceos con la teosofía, termina adoptando un trascendentalismo que comparte con prácticas religiosas más convencionales.

“La destrucción de las formas” plantea la desintegración de lo humano a partir de una búsqueda de los orígenes.

¿Por qué el eclipse? ¿Tiene acaso el hombre un sitio donde regresar desde su historia? Todo da a entender que busca algo dejado atrás y que quiere adentrarse en algún secreto lugar, como si buscara la placenta de donde saliera un día, para ser de nuevo engendrado (Zambrano 2000: 99-100).

⁷⁴ Para Balthus la religión católica es, además, el vínculo que le une con los artistas primitivos por los que siente veneración.

En mi opinión, María Zambrano presenta esta búsqueda como una vuelta a lo exclusivamente biológico, a un estado previo a la constitución de lo propiamente humano. Esta vuelta puede explicar manifestaciones de un arte psicótico, pero no da cuenta del viraje del arte moderno en su conjunto. La vocación de Balthus fue, en sus palabras, el lento trabajo de alquimia que debe transformar el paisaje en su envés, en su agujero secreto. Y si Zambrano hubiera leído a Balthus creería haber encontrado la confirmación de sus sospechas: el arte moderno como manifestación de la vuelta a la *physis*. No obstante, lo que Balthus trata de explicar es el carácter de la relación entre sujeto y objeto que, por otra parte, no es tan diferente de la manera en que Zambrano entiende la razón poética. En *El hombre y lo divino* (1955) crea el concepto de “razón poética” a partir de sus consideraciones sobre el *logos*, ente aún por emerger y revelarse completamente a la conciencia occidental. La razón occidental se habría apresurado a considerar el *logos* como totalmente desarrollado y habría ignorado, o avasallado, otras razones de la vida o lógicas del corazón. La razón poética se sitúa en el límite de la filosofía, en el lugar donde se produce la experiencia originaria de la realidad: la esfera de los deseos, los sueños y la pasión de vivir. La razón poética puede dar cuenta de ese lugar oscuro al que, el arte moderno, busca volver.

Otro concepto importante relacionado con este tipo de razón es el de la experiencia del exilio, entendida como la experiencia del alma fuera de su origen, pero abocada a buscarlo y retornar a él. Entendemos que el arte moderno está embarcado en una aventura semejante; y así lo siente Balthus: “La búsqueda es otra, procede del alma y vuelve a ella”. Zambrano afirma que lo propio de la razón poética es transfigurar la tragedia a la luz de la esperanza y concede que la poesía es saber pasivo por inspiración y participación (1955:

211). Desde estos supuestos la razón poética podría asumir una relación con la realidad que, en “La destrucción de las formas”, no conseguía ser explicada o reconocida.

He intentado siempre pintar ese regreso oscuro y misterioso de las cosas a su centro, a su vertiginoso centro. Si me hubiera limitado a la belleza del paisaje ofrecido habría caído en la peor trampa de lo figurativo, lo pintoresco o el exotismo. Pero la búsqueda es otra, procede del alma y vuelve a ella. Es imposible explicar con palabras el lento trabajo de alquimia que debe transformar el pasaje en su envés, en su agujero secreto (Balthus 2002: 217-18).

Observemos que ese pasaje del paisaje al alma es lo que Emily Carr lleva a cabo en su pintura, especialmente en su etapa última, y cómo esa búsqueda, “imposible de explicar con palabras”, encuentra su expresión en los *Diarios*. La pintura es, entonces, una revelación de lo infinito y lo invisible que conduce a una reflexión íntima, a una elevación espiritual, a una metamorfosis (Balthus 2002: 222). Llegamos a otro de los puntos de inflexión de Zambrano: el concepto de “participación”, que ella interpreta como un proceso necesario para “entrar en contacto con un realidad que sólo así es asequible”. Pero ella parece situar esta transformación en un estadio pre-cultural, en el que las fuerzas oscuras “de dioses viejísimos” dominan el proceso. Sin embargo, la exigencia de transformación o metamorfosis a la que aluden algunos artistas modernos no exige sacrificios humanos. Balthus la sitúa dentro de una tradición pictórica y de una trayectoria humana coherente y define la pintura como “una obra sagrada” en el sentido de que modela lo informe, a la manera en que Dios ordena el caos al principio del mundo. Pero el artista no es un megalómano, el rival de Dios. Se trata de que el rostro humano salga en busca del misterio y encuentre, quizá, el

rostro de Dios; y recordemos que para Zambrano el rostro, en oposición a la máscara, es el lugar donde la naturaleza sale de su hermetismo. Se trataría, entonces, de buscar o rescatar en el arte moderno el sentido de lo sagrado, a cuyo encuentro se dirige el rostro humano, no la máscara. La transformación, en su faceta artística, aspiraría a la liberación de lo humano, lo que está aún por revelarse, cautivo de lo trágico.

Para concluir, “La destrucción de las formas” revela el carácter apotropaico del arte de todos los tiempos, pero ofrece una visión demasiado desgarrada del arte moderno, como sinónimo de regresión a los orígenes. Por otra parte, el texto tiene un carácter casi profético al anunciar formas artísticas que poseen un carácter de hermetismo, próximo al retorno de la máscara.

Comentaba anteriormente que no es frecuente encontrar esta radicalidad en la visión del arte moderno. Sin embargo, algunos artistas modernos aportaron una visión semejante sobre ese fondo oscuro que comparten el arte primitivo y el arte moderno. August Macke entendía la relación entre vida y arte de una manera muy sencilla: crear formas es vivir. “Forms are powerful expressions of powerful life” (Flam 2003: 48). Macke era consciente de la confusión que vivía su época y por eso trataba de señalar el significado profundo que unía formas artísticas que aparentemente se presentan como antagónicas. Él pensaba que el verdadero arte consistía en la representación de formas que pudieran hablar en un lenguaje sublime sobre la vida humana independientemente de la expresión estética que adoptaran.

What we hang on the wall as a painting is basically similar to the carved and painted pillars in an African hut. The African considers his idol the comprehensible form for an incomprehensible idea, the personification of an abstract concept. For us, the painting is

the comprehensible form for the obscure, incomprehensible conception of a deceased person, of an animal, of a plant, of the whole magic of nature, of the rhythmical (Flam 2003: 48).

Esto es lo que los primeros pintores abstractos europeos habían expresado, aunque en un lenguaje diferente, y lo que, más tarde, articularían los artistas americanos cuando intentaban explicar al público sus objetivos artísticos. Ya hemos visto cómo el lenguaje, a veces, no hace justicia a estos objetivos y es difícil obtener una idea clara de lo que los artistas expresionistas abstractos, por ejemplo, entendían por abstracción. Sin embargo, creo que, más allá de inconcreciones lingüísticas, estas reflexiones de artistas y críticos transmiten la búsqueda de esa “noche oscura de lo humano” que toda época tiene que vivir y de la que el arte, a veces de manera tan incomprensible, es expresión. Frente a esos defectos, los escritos de los pintores abstractos son los más perceptivos y explícitos en la consideración de la naturaleza espiritual del arte y en la relación entre la pintura y el espíritu de su tiempo. Sus textos manifiestan también la necesidad por parte de dichos pintores de una doble expresión. Si, en algunos casos, parecen proceder a tientas, podemos agradecerles estas vacilaciones y seguir buscando en su pintura las huellas de lo humano.

If we profess a kinship to the art of primitive men, it is because the feelings they expressed have a particular pertinence today. In times of violence, personal predilections for niceties of color and form seem irrelevant. All primitive expression reveals the constant awareness of powerful forces, the immediate presence of terror and

fear, a recognition and acceptance of the brutality of the natural world as well as the eternal insecurity of life (Flam 2003: 274)⁷⁵.

Cuatro décadas más tarde, Jürgen Habermas se enfrenta a las luces y las sombras de la modernidad y nos ofrece su reflexión. En “Modernity – An Incomplete Project” desarrolla el concepto de “moderno”, un término cambiante, pero que, en líneas generales, expresa “the consciousness of an epoch that relates itself to the past of antiquity, in order to view itself as the result of a transition from the old to the new” (Rabinow 1987: 142). Históricamente se trata de una noción basada en la relación, siempre renovada, de una época concreta con la antigüedad, época considerada como modelo y que se intenta recuperar a través de la imitación. El carácter de esta relación con el pasado cambia a partir del romanticismo con la introducción de una concepción radical de modernidad, liberada de su vínculo histórico con el pasado. Esta nueva noción está directamente relacionada con una nueva conciencia del tiempo que se expresa en las metáforas de la vanguardia:

The avant-garde understands itself as invading unknown territory, exposing itself to the dangers of sudden, shocking encounters, conquering an as yet unoccupied future (Rabinow 1987: 143).

Igualmente, hay una exaltación del presente, que se traduce en una valoración de lo transitorio y lo efímero que, en opinión de Habermas, revela el anhelo de un “undefiled, immaculate, and stable present” (1987: 144). Este cambio radical de significado explicaría, por una parte, la pretensión absoluta

⁷⁵El fragmento citado pertenece al artículo “The Portrait and the Modern Artist” escrito por Adolph Gottlieb and Mark Rothko en 1943.

de originalidad que postula el arte moderno para sí mismo y, por otra, la elección de lo primitivo, frente a lo clásico, como elemento de legitimación.

Historical memory is replaced by the heroic affinity of the present with the extremes of history – a sense of time wherein decadence immediately recognizes itself in the barbaric, the wild and the primitive (1987: 144).

A su vez, el término “afinidad”, con sus connotaciones de impulso emocional, ayuda a explicar la obra de los artistas modernos que hemos dado en calificar de “modernistas emocionales”. De hecho, la crítica artística utilizará también este término para explicar la naturaleza de la relación entre el arte moderno y el primitivo (Rubin 1984). De la exposición de Habermas sobre la modernidad, me interesa destacar el papel que esa proteica afinidad tiene en el proceso del arte moderno y que explica algunas de sus contradicciones. Es un arte que se define por una reinención compulsiva del presente, pero que pone su ideal en unas formas artísticas pertenecientes a sociedades tradicionales, basadas en la observancia rigurosa de las distinciones y las reglas sociales. Para poder crear una afinidad con ese arte, el artista moderno tendrá que sacrificar el tiempo y la historia de esos pueblos y situarlos en un limbo ahistórico (“undefiled, immaculate and stable”). Este sentido de modernidad, desligado de la tradición, señala otra de las contradicciones del arte moderno; un arte que, a partir de la Ilustración, aparece disgregado de las esferas de la ciencia, de la moral y la ley y que vuelve su mirada al artista primitivo, cuya sociedad jamás se ha planteado la separación de estas esferas.

A reified everyday praxis can be cured only by creating unconstrained interaction of the cognitive with the moral-practical and the aesthetic-expressive elements (Rabinow 1987: 152).

Esa afinidad “emotiva” con un pasado primigenio, ahistórico y, por ello, susceptible de ser mitificado se manifiesta también en el land art, tema al que me refiero en la sección dedicada a la obra pictórica de Emily Carr. En cualquier caso, el conjunto de su obra, de la que nos ocupamos en el capítulo siguiente, nos ofrece la oportunidad de considerar la naturaleza de la relación que la artista establece con el pasado. Esto nos permitirá, finalmente, valorar su posición como artista moderna.

3. Emily Carr: vocación creadora

3.1. Klee Wyck: una mirada exótica

Emily Carr está considerada como una de las más importantes artistas canadienses por sus pinturas de los habitantes Nativos y el paisaje de la costa oeste de Canadá, fruto de sus viajes por estos territorios. A partir de 1937 sus expediciones pictóricas se vieron muy limitadas a causa de problemas de salud y, quizás como compensación, reinició con especial dedicación su actividad como escritora. Es autora de seis libros de contenido autobiográfico: *Klee Wyck* (1941), *The Book of Small* (1942), *The House of All Sorts* (1944), *Growing Pains* (1946), *The Heart of a Peacock* (1953) y *Pause: A Sketch Book* (1953)⁷⁶. En 1966 se publicó *Hundreds and Thousands: The Journals of an Artist* que contiene entradas escritas entre diciembre de 1927 y marzo de 1941, período que coincide con su madurez artística. En 1993 se publicó por primera vez su obra completa, que incluía las siete obras mencionadas. Hasta 2003 existían dos versiones publicadas de *Klee Wyck*: una de 1941⁷⁷, basada en el manuscrito original de Emily Carr, y otra publicada en 1951⁷⁸. Esta última muy marcada por la censura de su editor con el fin de que se adecuara a intereses “educativos”. En 2003 apareció una miscelánea de escritos titulada *Opposite Contraries* (Crean 2003), que contenía entre otros, fragmentos de los diarios personales de Emily Carr hasta entonces inéditos y la versión íntegra de tres historias de *Klee Wyck*⁷⁹ que habían desaparecido o habían sido expurgadas en las ediciones posteriores

⁷⁶ Indico el año de la publicación original de las obras para dar una idea más real de la manera en que la obra de Emily Carr fue siendo accesible a los lectores.

⁷⁷ Publicada por Oxford University Press con prólogo de Ira Dilworth.

⁷⁸ Clarke, Irwin and Company con prólogo de Ira Dilworth.

⁷⁹ “Martha’s Joey se suprimió y “Ucluelet”, “Tanoo” y “Friends” sufrieron cortes significativos. En la edición de bolsillo de las obras completas realizada en 1997 por Douglas & McIntyre se incluyó “Martha’s Joey” pero no se restauró el texto original de las otras tres historias.

a la publicación original de 1941. En 2003 se publica también una versión íntegra y restaurada de *Klee Wyck* con introducción de Kathryn Bridge ⁸⁰. En 2007 aparece una nueva edición de *Pause: A Sketch Book* introducida por Ian M. Thom, gran conocedor de la pintura de Emily Carr, e ilustrada con obra gráfica de la artista procedente de su estancia en un sanatorio de East Anglia, a partir de la que Carr creó los relatos e ilustraciones que componen el texto. En ese mismo año sale a la luz una colección inédita de historias cortas a las que Emily Carr había dado el título de “Hundreds and Thousands”. Sin embargo, para evitar la confusión con este título, utilizado por Ira Dilworth para publicar *The Journals of an Artist*, Ann-Lee Switzer, encargada de la introducción, se decide por *This and That*.

Klee Wyck es un conjunto de veintiuna historias cortas o relatos que recogen experiencias de la vida de Emily Carr, en especial de sus viajes por la costa oeste de Canadá, las cuales crearían impresiones profundas que se plasmarán literariamente en dicha obra. Estas experiencias tendrán igualmente una expresión pictórica, cuya intención inicial fue la de ofrecer un testimonio etnográfico de culturas que, en opinión de Emily Carr, estaban en vías de desaparición⁸¹. La publicación de *Klee Wyck* en 1941 es el resultado de un largo proceso de experiencias vitales y escritura y los relatos, en su versión definitiva, recogen datos de notas, artículos, fotografías y bocetos tomados a lo largo de los años, de acuerdo con los datos investigados por Edythe Hembroff-Schleicher (1978: 281), Maria Tippet (1977: 52) y Paula Blanchard (1987: 262). Por otro

⁸⁰ En la investigación utilizo esta edición, a la que me referiré a partir de ahora como KW.

⁸¹ En “Lecture on Totems” de 1913 Emily Carr no deja duda alguna sobre sus intenciones: “I glory in our wonderful West and I [would] like to leave behind me some of the relics of its first primitive greatness. These things should be to us Canadians what the ancient Britons’ relics are to the English. Only a few more years and they will be gone forever into silent nothingness, and I would gather my collection together before they are forever past” (Crean 2003: 203).

lado, la publicación de *Klee Wyck* no habría sido posible sin la paciente dedicación de personas como Flora Hamilton Burns y Ruth Humphrey, “her listening ladies”⁸² y Garnett Sedgewick e Ira Dilworth. Flora Hamilton Burns colaboró desinteresadamente en la corrección y mecanografiado de las historias. Ruth Humphrey, profesora de inglés en Victoria College presentó estos relatos a Garnett Sedgewick, profesor de la Universidad de British Columbia, el cual intentó su publicación por parte de Macmillan en 1937. Ira Dilworth llegaría a ser amigo y confidente de Emily Carr y posteriormente albacea testamentario y heredero de su propiedad literaria. Dilworth tuvo además un papel decisivo en la publicación, así como en la lectura radiofónica en 1940 de algunos de estos relatos, gracias a sus buenos oficios como director regional de la CBC (Canadian Broadcasting Corporation). Fue igualmente Dilworth quien negoció con William H. Clarke, director de Oxford University Press en Canadá, y *Klee Wyck* se publicó al año siguiente con un éxito extraordinario⁸³. En 1942 recibió el prestigioso premio Governor General’s Award.

Es imposible precisar un periodo concreto en la composición de estas historias breves. A juzgar por lo que Carr cuenta en “Alternative”, uno de los relatos que componen *Growing Pains*⁸⁴, los contenidos fueron tomando forma lentamente a lo largo de su vida y fue en 1937 con ocasión de una estancia en el hospital, tras sufrir el primero de una serie de ataques al corazón cuando, por recomendación médica, tuvo que abandonar temporalmente la pintura.

⁸² De acuerdo con Edythe Hembroff-Schleicher Emily Carr la nombró “assistant listening lady”. Emily contó además con la ayuda de otras personas de su círculo de amigos y admiradores como Nan Cheney, Margaret Clay y Frederick Brand (Hembroff-Schleicher 1978: 277).

⁸³ La primera edición con 2500 ejemplares se agotó en pocos meses lo que animó a los editores de *The Book of Small*, el segundo libro de Emily Carr, a realizar una primera edición de 4000 ejemplares, más de lo que se habrían arriesgado a publicar en una primera edición (Hembroff-Schleicher 1978: 285).

⁸⁴ *Growing Pains* (a partir de ahora *GP*). En *The Complete Writings of Emily Carr* (introduction by Doris Shadbolt), Vancouver: Douglas & McIntyre, 1997.

Entonces, probablemente, comenzó la redacción de estas historias que suponían un esfuerzo físico considerablemente menor: “I had this idea in the back of my mind – “One approach is apparently cut off, I’ll try the other. I’ll word those things which during my painting life have touched me deeply” (GP: 461). En sus diarios la primera referencia explícita a la composición de estos relatos se encuentra el 9 de noviembre de 1934: “I am rewriting “D’Sonoqua’s Cats”, living it bit by bit – the big wooden image, the woods, the deserted villages, the wet and smells and growth, the lonesomeness and mystery, and the spirit of D’Sonoqua over it all and what she did to me”⁸⁵.

Si en 1927 el pintor Lawren Harris había influido decisivamente en el giro de la carrera pictórica de Carr, diez años más tarde, otras dos personas intervendrían de forma importante en su carrera literaria. Eric Newton era crítico de arte del *Manchester Guardian* y Eric Brown director de la National Gallery of Canada. Con su intervención ambos ayudaron a Emily Carr a encontrar nuevas fuerzas para trabajar seriamente en la escritura. Cuando Eric Newton la visitó en el hospital, lo hacía a petición del Director de la National Gallery of Canada. A Newton se le encargó seleccionar unas quince pinturas de Carr para su venta. Independientemente del motivo estrictamente comercial de la visita, Emily Carr encontró en él a una persona muy receptiva hacia su obra y esto debió influir en ella positivamente.

He [Eric Newton] said, “As I drove over the Island Highway I saw Emily Carr pictures in the woods no matter in which direction I looked. You have caught the western spirit”.

⁸⁵ *Hundreds and Thousands: The Journals of an Artist* (A partir de ahora *H & T*). En *The Complete Writings of Emily Carr* (introduction by Doris Shadbolt), Vancouver: Douglas & McIntyre, 1997.

Folding his hand over my two sick ones he added, "Get better, these hands are too clever to idle" (GP: 459).

Eric Brown, por su parte, era ya una vieja amistad y en ocasiones anteriores había animado a Carr a salir de su letargo creativo. En esta ocasión le escribía animándola a escribir sus memorias: "He now wrote, 'Will you collaborate with a biographer? We want the "struggle story" of your work out West written. Better still, will you write it yourself?' " (GP: 461).

En estas circunstancias Emily Carr empezó de forma seria y entusiasta la redacción de sus historias. La noticia de dos sucesos luctuosos interrumpieron por algún tiempo su trabajo: la muerte de Eric Brown y la de su vieja amiga Sophie Frank, Nativa de la reserva de Coast Salish. No obstante, un entusiasmo renacido parecía imponerse y pronto retomó su actividad literaria. En el proceso de redacción de *Klee Wyck* Emily Carr reviviría recuerdos muy gratos de sus viajes a lugares recónditos de la costa oeste de Canadá. Esta experiencia biográfica intentaría suplir la experiencia real de aquellas excursiones que resultaban ya imposibles en sus actuales condiciones físicas. En medio de estas circunstancias adversas, y gracias al trabajo de la escritura, Emily Carr encontró la vitalidad necesaria para enfrentarse a una nueva y difícil etapa de su vida plagada de servidumbres físicas.

So I wrote the stories that were later to be known as Klee Wyck, reliving those beautiful, calm places among the dear Indians. Their quiet strength healed my heart. Of course, it could not heal old age, but it healed me enough that I could go home and take up that easy, easy life the doctor prescribed (GP: 461).

La nostalgia de los recuerdos de estas experiencias no es el resultado de una visión idílica de las comunidades Nativas que conoció. De sus historias se desprende el retrato de una realidad social degradada y de unas míseras condiciones de vida en las que, no obstante, las personas consiguen mantener su dignidad. Pero más allá de esta lectura sociológica, creo que los relatos indios se imponen de manera sobresaliente como testimonio de la aportación de las culturas Nativas a la vida y el arte de Emily Carr. Por un lado, estas culturas representan el modelo que el artista canadiense debe seguir cuando busca una expresión artística genuinamente nacional, como veremos a propósito de “Modern and Indian Art of the West Coast” en la sección 3.3. Carr, por otra parte, reconoció siempre esta influencia como un elemento fundamental de su herencia:

My own work has been humble enough, and it falls very far short of what I wish it could be. But it has been done largely among the Indians, and so I have learned a good deal about them. I have always loved these people of whom there were a great many about Victoria when I was a child: and several reservations. Frequently the Indians camped round on the beaches in the course of their travels up and down the coast in their great canoes and often I used to wish I had been born an Indian” (Carr 1929: 20).

Desde el punto de vista creativo, esta última etapa de su vida se revela como la culminación de una obra que se define precisamente como una búsqueda más que como resultado. El elemento Nativo es constante en su obra y dominante en algunas etapas; en cualquier caso, puede considerarse un elemento fundante. En primer lugar, como origen del impulso creativo artístico y, más tarde, como el hilo conductor que ayudará a Emily Carr a orientarse en relación con las nuevas tendencias y elementos con los que vaya

entrando en contacto. Es difícil dar con un nombre apropiado para este impulso creativo por, al menos, tres motivos. Por un lado, porque se trata de establecer un origen y, en este caso, conviene distinguir la superficie biográfica, aquello que se representa a través de la obra artística (incluyendo representaciones más íntimas como diarios o confesiones) del relato del origen como mito: el origen como aquello imposible de representación, anterior al tiempo biográfico y al que toda representación remite. El segundo motivo por el que es difícil definir este “elemento” es el hecho de que Emily Carr parece encontrarse con una dificultad semejante a la hora de explicarlo.

Es muy posible también que este componente constituya una parte fundamental de su impulso creativo y a este respecto podemos remitirnos a *Hundreds and Thousands: The Journals of an Artist*, su obra más autobiográfica. En ella se aprecia igualmente cómo Carr lucha constantemente por sacar a la luz, por expresar algo a lo que ella nombra de manera diversa: “the thing down deep that we all feel” (*H & T*: 670), “the song of this place” (*H & T*: 693) “the thing that lifts one above paint” (*H & T*: 727) y que podría interpretarse como intentos de expresar el fundamento afectivo del que surge el impulso creativo. En cualquier caso, la insistencia en nombrar una experiencia tan inasible revela la importancia del fenómeno. Se trata de un fundamento construido a partir de experiencias infantiles, recuerdos apenas reales, o reacciones ante una realidad que se opone a los deseos infantiles e idealizaciones. Y el componente Aborígen estaría entre este riquísimo material. Creo que todos estos intentos de expresión apuntan a un sentimiento subyacente que remite a esa experiencia original de sus primeros contactos con las culturas Nativas de la costa noroeste de Canadá. El material Nativo puede estudiarse, pues, como elemento constitutivo de la identidad artística y

personal en Emily Carr. Esa experiencia fundante marcará la pauta en el proceso de apropiación y modelación de elementos artísticos y será el elemento de referencia para distinguir lo que es “natural” y “auténtico” de lo que no lo es. Hay que observar que en Carr lo “natural” se utiliza siempre como valor positivo y en su experiencia vital la cultura Aborigen es el referente de lo natural per se. El análisis del elemento Nativo conduce a un estrato anterior y original que remite a la figura de la madre. A ello me refiero también en el análisis de *Hundreds and Thousands*, pero en lo concerniente a *Klee Wyck* es interesante observar las madres Nativas de algunas de las historias: desde la madre biológica, cuyo representante típico sería Sophie, la mujer con la que Emily Carr mantuvo una larga amistad en la vida real y que da nombre al relato “Sophie”, pasando por la madre adoptiva de la historia “Martha’s Joey”, hasta la madre mítica dramáticamente presentada en el relato “D’ Sonoqua”.

Hay un tercer motivo de dificultad en torno a dicha definición que tiene que ver con la percepción de Emily Carr de que el impulso creativo y su resultado artístico se constituyen en un fenómeno único; ya que el valor de la obra artística se funda en su posibilidad de revelar o descubrir al ser humano que la contempla aquello más valioso de sí mismo, que lleva dentro y que, a veces, sólo de forma rudimentaria o embrionaria ha llegado a percibir. Para Carr la obra de arte sería una especie de intermediaria, de agente entre las verdaderas obras de arte y entre los seres humanos que intentan expresar y expresarse, pero que se encuentran encerrados en lo que Carr llama su “outer shell” o “self shell” (*H & T*: 683). Se trataría, también, de aprender a leer a partir de “the old book of flesh” (*H & T*: 783) y este aprendizaje constituye la vida. Esta concepción de la obra de arte, ampliamente documentada y

desarrollada en *Hundreds and Thousands*, encuentra expresión artística en los relatos Nativos de *Klee Wyck*.

Aún sin agotar el tema de la fecundidad del componente Nativo podemos apuntar también a esos momentos de la experiencia de Carr, vividos espacialmente como una frontera o territorio límite y temporalmente como experiencias fuera o más allá del tiempo o como no-tiempo, y transmitidas en forma de imágenes y de un recurso expresivo que parece traducir una metamorfosis ontológica. Me propongo estudiar estos relatos a la luz de la estética formulada por Victor Segalen en *Ensayo sobre el exotismo: Una estética de lo diverso* (1989) para comprender la posición de Emily Carr como narradora y protagonista de las historias que componen *Klee Wyck*. Segalen, al comienzo de su ensayo, plantea dos cuestiones fundamentales que procede aplicar a Carr, observadora de otra cultura. Son fundamentales porque comprometen el estatus del observador:

¿Revelaron lo que esas cosas y esos seres pensaban para sí y de sí mismos? . . . ¿Acaso no va a perturbar mediante su intervención, a veces tan poco afortunada y tan aventurera (sobre todo en los lugares venerables, silenciosos y cerrados), el campo de equilibrio establecido desde siglos antes? A causa de su actitud, sea hostil, sea de recogimiento, ¿no habrán de manifestarse a su alrededor desconfianzas o atracciones? (Segalen 1989:15).

El ensayo de Segalen, además, ilumina de otro modo “vital” la obra literaria de Carr al llamar la atención sobre la forma en que se articulan la identidad y la alteridad. *Ensayo sobre el exotismo* se refiere igualmente al impacto mutuo del sujeto y el objeto y, por esa razón, es muy oportuno para

estimar la forma en que el sujeto se adapta al objeto, las alteraciones que produce en éste y las consecuencias que, para la identidad y constitución de la persona, tiene la inmersión en otra cultura.

En un sentido más amplio me propongo componer una visión de conjunto, que a través de esta pequeña, pero representativa muestra de la obra literaria de Carr, ilumine la construcción de su obra y nos ayude a progresar en nuestra “visión” artística en el sentido por ella señalado, de manera que la experiencia artística sea posible. “The person who counts is the person who has nothing to gain, who lets himself go out to meet the thing you have been striving to create, the nameless something that carries beyond, what your finger cannot point to” (*H & T*: 805).

“Ucluelet” es la primera de las veintiuna “Indian stories” que componen *Klee Wyck*. La historia se sitúa en Ucluelet, un asentamiento Nuu-chah-nulth⁸⁶ situado en la costa oeste de la isla de Vancouver. Emily Carr viajó a aquel lugar en dos ocasiones: primero en 1899 y más tarde en enero de 1905. La historia fue escrita unos treinta años más tarde y narra su primera visita tras haber sido invitada por May Armstrong, una misionera que trabajaba en la escuela de la misión presbiteriana de Ucluelet. Lizzie, hermana de Emily, había trabajado allí anteriormente como ayudante y es muy probable que acompañara a Emily en esta ocasión. En la edición de 1951 y en ediciones subsiguientes Emily se retrataba como protagonista y su narración se centraba en la influencia de los misioneros presbiterianos en aquel asentamiento Nativo. La historia concluía con el encuentro entre la protagonista y un viejo Nativo “on a strip of land that belonged to nothing”. En este encuentro, que podría describirse como una

⁸⁶ El territorio Nuu-chah-nulth se extiende desde el Cabo Cook en el noroeste de la isla de Vancouver hasta el sur de Port Renfrew.

epifanía, el yo de la narradora pasa a ser un observador y termina diluyéndose en la escena. En la versión original, publicada en 1941 y recuperada en 2003, la historia prosigue con la visita de Emily al cementerio Nativo e incluye una narración de ritos funerarios tradicionales. Esta versión proporciona una serie de datos etnográficos muy apreciable, al tiempo que mantiene ese tono nostálgico propio de *Klee Wyck*. Desde el punto de vista literario se restablece el equilibrio de un relato que, de otra forma, corría el riesgo de exagerar la presencia de la “riente” Emily Carr.

El relato comienza así “THE LADY MISSIONARIES expected me”, como si el relato necesitara la presencia de la “joven” Emily para existir⁸⁷. Ella se erige en protagonista: entusiasta y curiosa, displicente hacia las dos misioneras que parecen, en comparación, fuera de lugar, irrumpiendo en el silencio de los nativos con el sonido del cuerno que llama a la escuela y a la iglesia e interrumpiendo el ritmo de los habitantes de la isla con sus actividades académicas y religiosas⁸⁸. En cambio Emily Carr se describe a sí misma dentro del orden natural del territorio y se mueve libremente por la isla después de haberse ganado la confianza de los habitantes gracias a su talante espontáneo y a su risa, lo cual le vale el apodo de “Klee Wyck” (la que ríe)⁸⁹. Carr mantiene

⁸⁷ Hay que distinguir entre la edad de la narradora de *Klee Wyck* y la de Emily Carr cuando hizo los viajes en que estos relatos se basan. En la ficción Emily se retrata como una jovencita (“a fifteen-year-old school-girl”). En realidad cuando Emily viajó a Ucluelet en 1898 tenía veintiséis años.

⁸⁸ En *Klee Wyck* Emily Carr mezcla realidad y ficción. “The Greater and Lesser missionaries” de la historia existieron en realidad. Eran la señora Swartout y la señorita Armstrong (Tippett 1977: 53).

⁸⁹ En el relato se atribuye esta expresión a una lengua india sin especificar. ‘Finally the missionaries said, “Klee Wyck is the Indians’ name for you. It means ‘Laughing One’” (KW: 36). Hembroff-Schleicher se refiere a “Kleewyck” como la versión anglicanizada de una palabra procedente de una lengua Nootka, compuesta de la raíz “reir” y del sufijo “propenso a” (Hembroff-Schleicher 1978: 97). Maria Tippett, por su parte, en el artículo “Emily Carr’s *Klee Wyck*” (Tippett, 1977: 50) atribuye esta expresión a la lengua Nootka y basa su afirmación en la

una mirada comprensiva y crítica a lo largo del relato. A partir de una experiencia personal, en la que sus sentimientos y sus juicios de valor son importantes, nos ofrece una descripción casi etnológica comparable, en este aspecto, a la de sus pinturas de los años 1912 – 13.

I was shy of the Indians at first. When I knocked at their doors and received no answer I entered their houses timidly, but I found a grunt of welcome was always waiting inside and that Indians did not knock before entering. Usually, some old crone was squatted on the earth floor, weaving cedar fibre or tatters of old cloth into a mat, her claw-like fingers twining in and out, in and out, among the strands that were fastened to a crude frame of sticks. Papooses tumbled around her on the floor for she was papoose-minder as well as mat-maker.

Each of the large houses was the home of several families. The door and the smoke-hole were common to all, but each family had its own fire with its own things round it. That was their own home.

The interiors of the great houses were dim. Smoke teased your eyes and throat. The earth floors were not clean (*KW*: 35).

En otro episodio del relato un hombre Nativo entra en la iglesia casi desnudo (“shirt tails flapping and legs bare”) en medio de un servicio religioso, dando lugar a un incidente que hoy calificaríamos de conflicto cultural. La posición de sus protagonistas, las relaciones de poder que se establecen entre ellos, la forma en que las acciones y las palabras “simbolizan” y el modo en que se resuelve o no el conflicto revela la importancia de la mirada estética, de la apreciación de “lo diverso” que el “exótico” debe tener en opinión de Victor

información de Peter McNair y Allan Hoover del Departamento de Etnología del Museo de British Columbia.

Segalen. En este caso la narradora mantiene las distancias con relación a la anécdota y, en las breves líneas en que se desarrolla, parece flotar cierta atmósfera de irónico suspense. Por otro lado, Emily Carr como observadora de las culturas Nativas tenía dos limitaciones importantes: desconocía las lenguas Nativas y tenía muy mal oído. Es cierto que como observadora no profesional, al contrario que una persona dedicada a la etnografía, no se le puede achacar esto como una falta. Sin embargo, este desconocimiento tuvo que afectar a la precisión de la información que recibía a la vez que colocaba a sus “informadores” en una posición de inferioridad al obligarles a adaptar su lenguaje a las limitaciones de Carr. Esta limitación real de Carr aparece en sus narraciones convertida en limitación lingüística de los Nativos, hasta el punto de hacerlos aparecer ridículos e ignorantes. Un ejemplo dramático es el inglés que Carr pone en labios de Sophie, Nativa de Coast Salish, con la que mantuvo una larga amistad. El relato “Sophie” es una muestra de las inconsistencias lingüísticas en las que Carr podía hacer caer a sus personajes en aras, quizá, de una historia divertida. Emily aclara al lector que el nivel de inglés de Sophie es “good enough” y nos ofrece varias intervenciones, aunque se le olvidó titularlas: “Money no matter,” said Sophie. “Old clo’,’waum’ skirt –good fo’ basket.” (KW: 55) Esta misma Sophie es capaz de hazañas lingüísticas tales como escribir a Emily una carta así:

My dear Emily

I would only be too glad if I could go, but I am not feeling well. The waves make me sick. So you must not feel sorry about it.

I would bring the mat or send it but because the lady is not sure to buy it. The Indians are not like the white people, the lady is not allowed to go alone any place.

Don’t be too sorry about it though I can’t help it. I’d like so much to go but I don’t like the sea voyage.

Your dear friend,

Sophie Frank (Hembroff-Schleicher 1978: 102)

Es difícil resistirse a juzgar la posición de Carr como de clara superioridad, aunque ello iría en franca contradicción con tantos otros testimonios que certifican su admiración auténtica por las culturas Nativas y la conciencia de que sus habitantes no hablaban realmente ese idioma inventado con el que Carr posiblemente pretendiera hacer reír a sus lectores: “The Missionary’s address rolled on in choppy Chinook, undertoned by a gentle voice from the back of the room which told Tanook in pure Indian words what he was to do” (KW: 39).

Volviendo al episodio de “Ucluelet” ¿Cómo leer las palabras con las que Carr concluye? ¿Qué podemos comprender de su experiencia de entonces y de su experiencia actual cuando escribe el relato a sus casi setenta años? La distancia en la que la narradora se coloca permite reconocer una sensación de incomodidad que refleja el estado de inferioridad de la comunidad Nativa frente a las misioneras blancas, aunque también, un estado de doble inferioridad de las mujeres Nativas frente a sus esposos y frente a la comunidad blanca, representada por las misioneras. Así el viejo Tanook puede escapar ileso de este choque entre culturas e incluso permitirse una escena que, aunque dirigida principalmente contra las misioneras, expresa también rebeldía y desaprobación frente al comportamiento de su esposa.

With a defiant shake of his wild hair Tanook got up; twisting the shawl about his middle he marched down the aisles, paused at the pail to take a loud drink, dashed back the dipper with a clank, and strode out (KW: 39).

La esposa tiene que sufrir una doble humillación: la que se desprende de la actitud desafiante del viejo Tanook y la de la comunidad, que valora el respeto a una costumbre tradicional (las mujeres deben llevar chal) por encima de la aceptación de una costumbre blanca (los hombres deben llevar pantalones). El gesto final de la misionera se entiende desde la asumida superioridad de otras personas blancas en su posición.

The woman's heroic gesture had saved her husband's dignity before the Missionaries but had shamed her before her own people.

The Greater Missionary patted the pink shoulder as she passed.

"Disgusting old man!" muttered the Lesser Missionary.

"Brave woman!" said the Greater Missionary, smiling (KW: 39).

Un tercer episodio narra el encuentro de Emily con un anciano que está serrando las ramas de un árbol talado. En este caso es interesante observar la transición del "yo" a un segundo plano, desde el que observa (como en el episodio de la iglesia) hasta fundirse en la escena y quedar inmerso en un trance producido por el ritmo del sonido del mar y de la sierra. La narración de este episodio es un buen ejemplo del uso que Carr hace de los espacios de transición para articular la experiencia de la visión, de la metamorfosis y de la fusión en el todo. El encuentro tiene lugar en un espacio "belonging neither to sea nor to land", que recuerda otra escena del relato "Cumshewa". Esta utilización del espacio, que puede interpretarse como ruptura de límites o como fusión de espacios, permite la narración de la experiencia artística en un sentido que Carr se esfuerza por articular a lo largo de su madurez artística. Este esfuerzo es igualmente perceptible en sus diarios, en especial a partir de 1930, tras un período inicial de efervescencia posterior a su encuentro con el

Grupo de los Siete y en especial con Lawren Harris. Por eso es interesante observar cómo llega a una articulación más literaria de este problema en los relatos de *Klee Wyck*, cuya redacción más o menos definitiva tiene lugar a partir de 1937. Observemos cómo la ruptura con la percepción habitual del espacio lleva consigo una percepción igualmente extraordinaria del tiempo, en que el viejo Nativo es visto como un ser fuera del tiempo, donde pasado y futuro son uno: “The old man sawed as if aeons of time were before him, and as if all the years behind him had been leisurely and all the years in front of him would be equally so” (KW 40).

En esta experiencia de tiempo suspendido se produce una tercera ruptura de la percepción ordinaria; la frontera entre seres humanos y naturaleza cae derribada y la experiencia resultante se expresa en términos de una metamorfosis, como si el anciano fuera el producto final de una maduración paralela a la de los frutos de la estación: “He was luscious with time like the end berries of the strawberry season” (KW: 40). Desde la visión cosmológica de estas culturas es más sencillo entender el trascendentalismo de Carr y asumir que el trascendentalismo y las creencias Nativas presentan una comprensión de la relación entre lo no humano y lo humano infrecuente en la cultura occidental.

Pero el hechizo de la visión se rompe con la irrupción de la realidad: la joven Emily se levanta para marcharse y, al verla internarse en el bosque, el viejo Nativo se convierte en el guardián protector que la advierte del peligro del puma (“Swaawa! Hiyu swaawa!). Es la primera comunicación verbal, pues en la escena anterior se han limitado a intercambiar gestos y sonrisas, y Carr le confiere un significado muy especial: “In these things the Indian could speak with authority to white people” (KW: 40).

En la versión expurgada el relato se cerraba con esta reflexión. Podía pensarse que, de esta manera, Carr restauraba el equilibrio entre la autoridad de los blancos (representados aquí por las misioneras) y la de los nativos. Para Carr el incidente en la iglesia habría supuesto un triunfo para la autoridad de los primeros y encontraría ahora cierta satisfacción en proclamar que el equilibrio se ha reestablecido. Sin embargo, el relato original prosigue con la visita de Emily al cementerio Nativo, hecho que transforma completamente el sentido y el ritmo de la narración, convirtiéndola en una historia diferente. Me gustaría referirme a esta última parte, en la que Carr aporta interesantes datos etnográficos, porque revelan el sentido de la identificación de la escritora con las culturas Nativas que describe.

Las prácticas funerarias de las culturas de la costa Noroeste de Canadá están basadas en la creencia en un más allá y se componen de rituales de duelo, tratamiento del cadáver, ofrendas a los espíritus y purificación. Respecto a los ritos que acompañan a la muerte Emily Carr escribe:

When an Indian died no time was lost in hurrying the body away. While death was approaching a box was got ready. Sometimes, if they owned one, a trunk was used. The body did not lie straight and stark in the box. It was folded up; often it was placed in the box before it really was a corpse. When life had quite gone, the box was closed, some boards were broken from the side wall of the house, and it was taken away through the hole which was later mended so that the spirit should not remember how it got out and come bothering back (*KW*: 40-41).

Las prácticas que aquí se describen estaban destinadas a alejar el espíritu de la persona fallecida para que no pudiera causar ningún daño a los vivos. Este

temor hacia los muertos procede de la creencia en los poderes malignos de los espíritus (Drucker 1965: 102) al tiempo que estos ritos facilitan el viaje al otro mundo. Emily Carr continúa refiriéndose a la manera en que se trata el cadáver:

Many “dead-boxes” were bound to the high branches of the pines. The lower limbs of the trees were chopped away. Sometimes a Hudson’s Bay blanket would be bound around the box, and flapped in the wind as the tree rocked the box. Up there in the keen air the body disintegrated quickly. The sun and the rain rotted the ropes that bound the box to the tree. They broke and the bones were flung to earth where greenery soon hid them (KW: 41).



Emily Carr
Alert Bay, Mortuary Boxes, 1908

De acuerdo con informes etnográficos las culturas de la costa Noroeste no utilizaban el enterramiento como práctica original, aunque más tarde se adoptara o fuera impuesto a partir del contacto con la población blanca. Las prácticas nativas incluían el embalsamamiento, la cremación (MacLeod 1925;

Kan 1986), o la colocación del cadáver en las ramas de un árbol, como describe Emily Carr, e incluso la momificación (Wike 1952). En lo que se refiere a las ofrendas y objetos que se colocan con el cadáver Emily Carr afirma:

In one of these hollow trees the Indians had lately buried a young woman. They had put her in a trunk. There was a scarlet blanket over the top. Scattered upon that were some beads and bracelets. There was a brass lamp and her clothes too. The sun streamed in through the split in the side of the tree and sparkled on her dear things (KW: 42).

Las investigaciones etnográficas muestran que esta práctica o, en otros casos, la destrucción de las pertenencias del muerto constituían algo habitual. El hecho de dejar o quemar posesiones personales y comida aseguraba que la persona que había muerto no fuera con las manos vacías al otro mundo; por otra parte, el espíritu de esos objetos podría ser utilizado por el espíritu del fallecido. Los ritos descritos en “Ucluelet” podían prolongarse durante días y años y, en su complejidad, reflejaban el rango de la persona fallecida; pues estaban reservados a los estratos sociales superiores, lo cual excluía a plebeyos y esclavos. El fundamento de estos rituales es el papel que se atribuye a los muertos en estas culturas y la relación activa con los antepasados, que asegura la continuidad de la vida tradicional y de las instituciones. Este trasfondo es lo que Emily Carr encontró en consonancia con sus creencias y la razón por la que incorporó estos rituales en su narración. Etnógrafos y antropólogos señalan la importancia de la relación entre el mundo de los vivos y los muertos en las culturas de la costa Noroeste. Se puede argüir también que este sistema de creencias proporciona una justificación ideológica de la jerarquía y posición

social heredadas o establecidas. Pero no hay duda de que esta relación actúa, igualmente, como árbitro del orden y la cohesión social.

“Ucluelet” es representativo también del reparto de esferas que asigna Carr a las dos culturas en las que vive y a las que relaciona con una sabiduría y conocimientos diferentes. El bosque y la naturaleza salvaje serán la esfera natural de los indígenas y el conocimiento que se deriva de la pertenencia a estos lugares no admite dudas porque es “auténtico”: “The place was grand – we had got close to real things. In Skedans there were no shams” (KW: 51). La circularidad de este pensamiento y su dogmatismo se explicarían por el hecho de que Carr habría establecido estas identificaciones en época temprana momento en el que habrían quedado consolidadas como pensamiento mágico. Es interesante escuchar a Emily convertida en una niña (en su viaje a Ucluelet tenía en realidad veintiséis años) en contacto con la cultura indígena, sin mostrar ningún rastro de la rebeldía que caracterizó su relación con la autoridad victoriana. Por eso, cuando el anciano la alerta de los peligros del bosque, Carr comenta “naturalmente”: “I was to them a child, ignorant about the wild things which they knew so well. In these things the Indians could speak with authority to white people” (KW: 40). Esta identificación con el objeto, de la que Emily Carr hace una exhibición narcisista a lo largo de *Klee Wyck*, puede ser contrastada con la distancia que Segalen prescribe para sentir lo diverso. El narcisismo de la protagonista plantea serias dudas sobre la posibilidad de que Emily pueda ser “exótica”; pero, al mismo tiempo, *Klee Wyck* testimonia el potencial del entorno Nativo para arrebatarse al observador de su narcisismo y permitir que “el medio interpele al viajero”, incluso a pesar de sí mismo.

En 1912 Emily Carr viajó extensamente por territorios Kwakwaka'wakw, Haida y Tsimshian situados al norte de British Columbia. En el transcurso de esta expedición hizo un viaje de cinco días por las Islas Queen Charlotte donde visitó lugares remotos como Tanoo (Tanu) en Tanu Island, Skedans situado en Louise Island y Cumsheewa, territorio perteneciente a Moresby Island, todos ellos pertenecientes a la cultura Haida. Dieciséis años más tarde, en 1928, se propuso regresar a lugares tan especiales. El viaje de 1912 es el tema de los relatos “Tanoo”, “Skedans” y “Cumsheewa” y el de 1928 aparece en “Salt Water”⁹⁰. Los acontecimientos descritos en los tres relatos guardan una relación temporal. De la descripción se desprende la idea de que, ya en aquella época, la mayoría de estos poblados estaban deshabitados, que el estado de los tótems era ruinoso y que estos carecían de valor artístico para los Nativos⁹¹. Pero Carr, cuando escribe estos relatos tantos años después, en una época en que presumiblemente se estuvieran ya tomando medidas para la conservación de estos elementos, no hace ningún comentario sobre el abandono sufrido. Parece más bien aceptar los hechos dentro del orden natural de las cosas. “Tanoo” y “Skedans” incluyen descripciones pormenorizadas de tótems. En el caso de “Tanoo” se describe el mito del diluvio narrado en uno de los tótems, en el que se representa un hombre y un cuervo.

On the base of this pole was the figure of a man; he had on a tall, tall hat, which was made up of sections, and was a hat of great honour. On the top of the hat perched a

⁹⁰ En verano de 1928 Carr regresó a estos lugares acompañada de un tiempo lluvioso y de un mar embravecido que sólo le permitió viajar hasta Skedans. La expedición tenía lugar al año siguiente de la exposición “North West Coast Exhibition of Indian Art” en la que la obra de Carr había cosechado un éxito extraordinario.

⁹¹ Tanoo a mediados del siglo XIX tenía una población de 500 habitantes. En 1901 estaba prácticamente abandonado. Cumsheewa, con una población de 300 habitantes en su época más floreciente, se encontraba igualmente abandonada en 1905 (Malin 1986: 110-111).

raven. Little figures of men were clinging to every ring of honour all the way up the hat. The story told that the man had adopted a raven as his son. The raven turned out to be a wicked trickster and brought a flood upon his foster parents. When the waters rose the man's nephews and relations climbed up the rings of his hat of honour and were thus saved from being drowned (KW: 44).

Hay, pues, en este relato también un componente etnográfico que no se encuentra en otros relatos más intimistas como “Cumshewa” o el cuidadosamente elaborado “D’Sonoqua” (en este caso la descripción detallista del tótem del mismo nombre está puesta al servicio de la expresión de los sentimientos de Carr). Comencemos con los sentimientos de la narradora en “Tanoo”: el lugar le impresiona por su silencio y su solemnidad, como si se tratara de un templo. El tono de recogimiento religioso es sorprendentemente similar al del poema de William Wordsworth “By the Sea”: “It is a beauteous evening, calm and free; /The holy time is quiet as a Nun/Breathless with adoration”⁹².

It was so still and solemn on the beach, it would have seemed irreverent to speak aloud; it was as if everything were waiting and holding its breath (KW: 43).

No olvidemos que estos recuerdos de la edad madura⁹³ son elaboraciones que hace en su vejez y que a lo largo de sus últimos años el tema de la naturaleza como el verdadero lugar de culto será una constante en sus Diarios: “It is God in His woods’ tabernacle I long to express” (11 de octubre 1935). Esta

⁹² Palgrave, Francis Turner ed. *The Golden Treasury*, Penguin Popular Classics, 1994: 299.

⁹³ Emily Carr tenía 40 años cuando realizó este viaje.

impresión de silencio religioso pervive en el relato, a pesar de que éste contiene una cantidad significativa de diálogo. El carácter del diálogo que precede a su partida de Tanoo es también significativo porque trata del uso de palabras ofensivas en inglés y en Haida. Emily Carr siente que ese silencio ha sido profanado y que, como las heridas, necesita tiempo para curarse: “Then we went away from Tanoo and left the silence to heal itself – left the totem poles staring, staring out over the sea” (*KW*: 48).

Volvamos a la época de composición del relato. Emily Carr ingresa en el hospital en enero de 1937 y, ante las limitaciones que esta situación impone a su actividad pictórica, decide empezar sus relatos indios. Es evidente que estos relatos responden a impulsos y necesidades importantes. Por un lado, intentan dar forma más definitiva y elaborada a una producción escrita que Carr había comenzado unos diez años atrás, aunque con distinta intención. “It was not handling of paint but handling of thoughts which overwhelmed me. Trying to get around this problem, I took always in my sketch-sack a little note book” (*GP*: 460). Los relatos, por otro lado, intentan suplir la necesidad de pintar. Desde esta perspectiva y, considerando que para Emily Carr “art and writing are twins”, cabe preguntarse lo que hay de “pictórico” en el relato “Tanoo” y en qué consiste la evolución pictórica con respecto al cuadro del mismo nombre al que me refiero en el capítulo 3.4. Varios aspectos llaman la atención con respecto al tratamiento de los postes totémicos. En primer lugar, el relato pretende describir el sentimiento que se desprende del lugar, como si este sentimiento fuera la forma de hablar, de expresarse del objeto. El acercamiento se hace primero de manera global, para luego permitir que cada objeto se exprese. Una vez que el conjunto nos ha transmitido su voz es posible contemplar con detalle

los elementos que componen el todo. Carr va incorporando el gran acantilado que se yergue en la playa, los restos de la casa que yace a los pies del acantilado, los tótems que se alzan a ambos lados de la entrada de la casa, las personas que en otro tiempo allí vivieron y, de vuelta al presente, describe la vegetación que envuelve todo. Conviene destacar la integración de elementos conseguida por Carr en esta descripción, que contrasta con la separación de elementos señalada en el cuadro⁹⁴.

At one side of the Tanoo beach rose a big bluff, black now that the sun was behind it. It is said that the bluff is haunted. At its foot was the skeleton of a house ; all that was left of it was the great beams and the corner posts and two carved poles one at each end of it. Inside, where the people used to live, was stuffed with elderberry bushes, scrub trees and fireweed. In that part of the village no other houses were left, but there were lots of totem poles sticking up (KW: 44).

En segundo lugar, y de acuerdo con el ideario estético de Emily Carr, la obra de arte debe ir más allá de la superficie de los objetos (ella propone una visión “desenfocada”) y captar su pensamiento. Este es el motivo por el que Emily Carr, después de presentar esta visión integrada, deja que Louise describa la historia de los tótems “in a loose sort of way as if she had half forgotten it” (KW: 44)⁹⁵. Como si, desde la perspectiva de la artista, los protagonistas de esta cultura no consideraran esencial la representación de los detalles, sino su carga

⁹⁴ Esta visión holística recuerda las reflexiones de su Diario en fecha anterior: “I think I have gone further this year, have lifted a little. I see things a little more as a whole, a little more complete. (September 23rd, 1936).

⁹⁵ Esta parte del relato se encuentra recogida también en “Story of Mrs Russ’s Grandmothers Pole at Tanoo” en los Archivos de British Columbia, en la Colección Newcombe (Tippett 1977: 52.

afectiva. Carr se sitúa en la cultura Nativa desde una posición ambigua y esta ambigüedad es la que trata laboriosamente de explicar a lo largo de su obra. Parece decir que las representaciones de una cultura, en su carácter de símbolo o icono, pueden ser compartidas o entendidas por personas no pertenecientes a esa cultura. Serían los afectos asociados a estas representaciones los que vincularían a los miembros de una cultura y le darían legitimación.

Este factor afectivo de cohesión es importante en los relatos de *Klee Wyck* porque define las diferentes posiciones de las personas que no pertenecen a la cultura Nativa de referencia. Emily Carr suele describir su presencia como una integración o inmersión en la cultura, en contraste con las otras personas no nativas que aparecen en sus relatos. En “Tanoo” Emily se presenta en plena absorción de todos los aspectos de una cultura que encuentra fascinante. A veces, esta inmersión cultural se particulariza como punto de vista etnográfico, como cuando describe los detalles técnicos y antropológicos de los tótems que encuentra en Tanoo. Emily Carr tiene cuidado de diferenciar su estatus de “outsider” del de la hija del misionero que la acompaña en este viaje y a la que la narradora ni se molesta en poner un nombre propio, en contraste con la personalización de la pareja Nativa a los que se refiere como “Jimmie” y “Louisa”⁹⁶. Emily establece la diferencia entre ella y “Miss Missionary” de varias formas. En primer lugar mostrando cómo Miss Missionary coarta la naturalidad de la pareja Nativa con su simple presencia como, si por delegación, representara la autoridad de los blancos.

⁹⁶ Louise y Jimmy aparecen en cinco relatos de Carr. Se trata de una pareja india amiga de Carr que procedía de Skidegate. En realidad se llamaban Will y Clara Russ (Tippett 1977: 53).

Louisa told it to us in a loose sort of way as if she had half forgotten it. Perhaps she had forgotten some, but perhaps it was the missionary's daughter being there that made her want to forget the rest. The missionaries laughed at the poles and said they were heathenish (KW: 44).

En segundo lugar, la hija del misionero se niega a adaptarse a las circunstancias. Come pan y mantequilla en lugar del pez manta que Louise ha cocinado y prefiere que la acribillen los mosquitos antes que utilizar un ungüento, mezcla de grasa rancia de tocino y aguarrás, que le ofrece Emily: "She refused – she said I looked so horrible dripping with it. She was bumped all over with bites. If you drew your hand down your face it was red with the blood the brutes had stolen from you" (KW: 46). Por último, y esto es quizás lo que definitivamente pone a Emily en su contra, está la forma en que la joven interfiere con las propias rutinas de la narradora. "I wanted the tent flaps open; it did not seem quite so bad to me if I could feel the trees close. But Miss Missionary wanted them tied tight shut to keep everything out" (KW: 45). En el relato hay una cómica rivalidad entre las dos mujeres blancas, las cuales compiten por el favor de la pareja Nativa. Por supuesto, la narradora imagina que en esta batalla ella es claramente la favorita, dejando así constancia de su carácter infantil. Por otra parte, su insistencia en contrastar su capacidad de asimilación con los prejuicios de "Miss Missionary" es demasiado ruidosa y desequilibra un relato que prometía preservar "sobre todo en los lugares venerables, silenciosos y cerrados, el campo de equilibrio establecido desde siglos antes" (Segalen 1989: 15).

Pero, una vez más, "la interpelación del medio" transforma la identidad de Carr y facilita su percepción madura de que se encuentra inmersa en otro

medio cultural en el que depende enteramente de la experiencia y el conocimiento de los Nativos.

THE INDIANS WOULD not do a thing for Miss Missionary. They let her collect rushes for her own bed and carry things. The mission house in their home village stood on the hill and looked down on the Indians. But here all of us were on the dead level, all of us had the same mosquito-tormented skins and everything in common, and were wholly dependent on the Indians' knowledge and skill (KW: 46).

“Skedans” es el segundo relato que describe su estancia en territorio Haida. El sentimiento predominante es el crecimiento y la vitalidad de la naturaleza a la que Carr atribuye una voluntad de crecer y una responsabilidad que la lleva a desarrollarse hasta el límite de sus posibilidades.

Above the beach it was all luxuriant growth; the earth was so full of vitality that every seed which blew across her surface germinated and burst. The growing things jumbled themselves together into a dense thicket; so tensely earnest were things about growing in Skedans that everything linked with everything else, hurrying to grow to the limit of its own capacity; weeds and weaklings alike thrive in the rich moistness (KW: 49-50).

Es interesante observar que esta elaboración sobre el crecimiento y la vitalidad es paralela a las reflexiones de sus *Journals* sobre el descubrimiento de que algo semejante constituye el sentido del ser humano⁹⁷. En esta misma línea de elaboraciones, Carr identifica los elementos de la cultura Nativa con lo real,

⁹⁷ “And we, we want to push on too, to know more and do more things and peer into the unknown and get a glimpse of the mystery beyond. I suppose the desire is growth” (May 31st, 1935).

lo auténtico frente a las manifestaciones de la cultura a la que ella pertenece: “The place [an Indian house] was grand – we had got close down to real things. In Skedans there were no shams” (KW: 51). Por otro lado, Carr modela unos personajes Nativos a los que asigna sentimientos que ella misma proyecta, ya que de las conversaciones triviales que mantiene con ellos es difícil que se transmita esa información. Así imagina que los sentimientos de Louise y Jimmy, la pareja Nativa que la acompaña en su viaje, deben de ser muy diferentes de los de los blancos y es consciente de que su propia curiosidad debe parecer mezquina. Estos sentimientos que, en su opinión, deben de experimentar los nativos en contacto con sus lugares de origen, los pone en relación con los recuerdos que se desprenden de estos lugares, recuerdos que sólo tienen sentido para los Nativos. En ambos casos aunque Carr no indague más en la naturaleza de esos sentimientos y recuerdos, sí que es consciente de su misterio, en el sentido de un saber al que ella no puede acceder. Un saber al que, por otro lado, Carr parece asignar un carácter innato, como si los Nativos, por el hecho de serlo, estuvieran investidos de una sabiduría natural. Si ellos pertenecen a la naturaleza y la naturaleza es sabia: “She [Skedans] was downright about everything”, los Nativos poseen también esta sabiduría – parece decir Emily Carr.

They [the Haida poles] were bleached to a pinkish silver colour and cracked by the sun, but nothing could make them mean or poor, because the Indians had put strong thought into them and had believed sincerely in what they were trying to express (KW: 51).

En relación con la cultura material “Skedans” incluye una descripción de postes mortuorios, elementos que se encuentran igualmente en otras culturas de la costa Noroeste⁹⁸. La descripción precisa y detallada de Emily Carr nos da a conocer la construcción y los usos de este tipo de postes.

[The old village site] was smothered now under a green tangle, just one grey roof still squatted there among the bushes, and a battered row of totem poles circled the bay; many of them were mortuary poles, high with square fronts on top. The fronts were carved with totem designs of birds and beasts. The tops of the poles behind these carved fronts were hollowed out and the coffins stood, each in its hole on its end, the square front hiding it. Some of the old mortuary poles were broken and you saw skulls peeping out through the cracks (KW: 50).

“Cumshewa” es el tercero y más breve de los relatos Haida y destaca por lo acabado de su construcción. La lluvia persistente y la niebla con que se inicia la historia envuelven el relato en una atmósfera de irrealidad. Cuando la protagonista abandona la isla, ésta permanece envuelta en la niebla, cerrada en su secreto. El ser de la isla sólo tiene sentido cuando se está dentro; cuando se abandona el lugar, éste deja de existir, como si se resistiera a ser llevado en la memoria de las personas. Carr traduce esta impresión en una imagen: una casa, la única que queda en el pueblo, con un candado cuidadosamente colocado en la puerta: “Only one house was left in the village of Cumshewa, a large, low and desolately forsaken house that had a carefully padlocked door and gaping hole in the wall” (KW: 53).

⁹⁸ Según Edward Malin las culturas Tlingit y Haida utilizaban los postes funerarios con mucha más frecuencia que otras culturas de la costa Noroeste. Este uso, documentado también entre los Tsimshian, desciende considerablemente hasta desaparecer según nos adentramos en el sur (Malin 2002: 34).

Por otro lado, esa casa cuidadosamente cerrada debe de guardar los secretos y los recuerdos de las personas que una vez la habitaron. Quizás sueñen con volver algún día y abrir el candado y recuperar sus recuerdos. Es esta vida que late por debajo de la superficie de las cosas y de los acontecimientos con la que Carr se pone en contacto y la que le permite ser sensible a las manifestaciones de esta cultura. Esta experiencia se puede explicar igualmente en dirección opuesta: su apertura vital hacia el elemento Nativo le pone en contacto con experiencias que enriquecen su vida y su creación artística. La calidad del relato está conseguida mediante el trabajo de un punto de vista narrativo que consigue mantener la distancia e intervenir lo menos posible y de forma discreta. La ausencia de diálogo contribuye también a la homogeneidad, teniendo en cuenta que Emily Carr desconoce los registros lingüísticos de las lenguas Nativas, por no mencionar las lenguas mismas. En “Cumshewa” sólo hay una inclusión de discurso hablado, esta vez en perfecto inglés. “My Indians never said to me, ‘Hurry and get this over so that we may go home and be more comfortable’ ” (KW: 53). La narración recrea ese misterio de lo diverso, de lo eternamente incomprensible, que habría satisfecho a Victor Segalen.

En “Ucluelet” la protagonista traducía la fascinación de un viejo recuerdo en una vivencia que habíamos descrito como “metamorfosis”. En aquel relato el origen de la experiencia estaba en la contemplación por parte de la joven Emily de un anciano cortando ramas de un árbol talado. En “Cumshewa” Emily recorre una isla desierta en la que el tiempo permanece en suspenso. Encuentra unos tótems podridos y cubiertos de musgo en las ruinas de una casa, cuyos habitantes habían muerto tras una epidemia de viruela. Podemos apreciar la evolución artística conseguida en el relato comparando este pasaje con la

acuarela *Cumshewa* (sección 3.4.). La descripción se centra en los dos postes con tótems y en sólo seis líneas consigue transmitir una atmósfera de soledad, paso del tiempo, ausencia de seres humanos, enfermedad y muerte sin resultar patética o desoladora; como si los Nativos y sus tótems hubieran escapado de la inexorabilidad de la muerte y su espíritu perteneciera, ya para siempre, a la naturaleza.

Not far from the house sat a great wooden raven mounted on a rather low pole; his wings were flattened to his sides. A few feet from him stuck up an empty pole. His mate had sat there but she had rotted away long ago, leaving him moss-grown, dilapidated and alone to watch dead Indian bones, for these two great birds had been set, one on either side of the doorway of a big house that had been full of dead Indians who had died during a smallpox epidemic (KW: 53).

En esta atmósfera de desolación se produce una doble metamorfosis: uno de los tótems, coronado por un cuervo, ha adquirido la apariencia de un árbol. Al mismo tiempo los huesos humanos y el barro constituyen un suelo fértil del que surge una vida vegetal nueva que da cobijo al viejo cuervo (como él a su vez había sido el guardián de los muertos).

Bursting growth had hidden house and bones long ago. Rain turned their dust into mud; these strong trees were richer perhaps for that Indian dust. They grew up round the dilapidated old raven, sheltering him from the tearing winds now that he was old and rotting because the rain seeped through the moss that grew upon his back and in the hollows of his eye-sockets (K W: 53).

Esta doble metamorfosis se inserta en un ciclo de nacimiento-muerte-renacimiento sobre el que Emily Carr reflexiona ampliamente en sus *Diarios*. Lo interesante de esta articulación es que permite a Carr dar una explicación de la vida humana en términos de trascendencia y, en el mismo sentido, explicar el sentido de su creación artística como un impulso expresivo que aspira a captar algo de la naturaleza invisible e inasible de los seres a través de una imagen. A su vez esta imagen si es sincera, conectará con el ser auténtico del que contempla la creación artística y le permitirá acceder a una realidad superior no directamente visible. Esta experiencia pasa por un proceso de aprendizaje por parte del artista, éste tiene que aprender a mirar más allá/por encima de los objetos, en una especie de mirada desenfocada que ayuda a captar lo que no aparece delante de nuestros ojos. A su vez este aprendizaje puede entenderse independientemente de una práctica artística, como una manera de estar en la vida formando parte de un todo, una visión panteísta cuyas bases teóricas pueden rastrearse en las doctrinas teosóficas y sobre todo en la lectura de la obra de Ralph W. Emerson y Walt Whitman como veremos en las secciones 3.2. y 3.3.

No obstante la tendencia de Emily Carr a definirse y distanciarse frente a las teorías es patente, especialmente en su rechazo manifiesto a las doctrinas teosóficas, y esto a riesgo de su amistad con Lawren Harris y otras personas con simpatías teosóficas. Claro que este rechazo “doctrinal” parece un componente “formativo” de la personalidad de Carr, como si desde su infancia se hubiera ido afirmando a través de toda una serie de rechazos con el fin de encontrar y cultivar su originalidad; de manera que sus familiares quejas sobre su inadaptación social y su soledad serían consecuencia de algo más profundo: su

tendencia a distinguirse y a definirse frente a lo que considera vulgar, domesticado o convencional. En este sentido su identificación con el *Otro* Nativo es ilustrativa: en su experiencia representa lo más alejado de los valores que repudia y desde ese lugar puede investir a las personas Nativas y su cultura con todos los valores que ella admira, valores con los que se identifica⁹⁹ y se define frente a los miembros de su familia primero y de la sociedad después. Afortunadamente encontró un *Otro* suficientemente rico, generoso y comprensivo que aceptó sin cuestionamiento esta identificación a gran escala.

Recordemos que los tres relatos que acabamos de comentar están basados en el viaje de 1912. En 1928, a la edad de cincuenta y seis años, Carr regresa a Skedans, Tanoo y Cumsheewa. El éxito logrado en la exposición del año anterior en Ottawa la ha animado a regresar en búsqueda de los viejos y entrañables motivos Nativos. Pero la acción humana ha sido inexorable con estas comunidades y, si en 1912 Carr había encontrado ya signos alarmantes de decadencia, ahora dieciséis años más tarde, el abandono es absoluto. Fruto de este segundo viaje es “Salt Water”.

We were going to three old forsaken villages of the British Columbia Indians, going that I might sketch. We were to be away five days. . . . I had once before visited these three villages, Skedans, Tanoo and Cumsheewa. The bitter-sweet of their overwhelming loneliness created a longing to return to them (KW: 118-119).

El relato, considerablemente más largo que el resto de los contenidos en *Klee Wyck*, no ofrece apenas concesiones a la nostalgia. Frente al tono elegíaco

⁹⁹ Emily Carr distingue a veces su búsqueda artística de la realizada por las culturas Nativas, pero la diferencia no siempre está clara. Por esta razón utilizo el término “identificación”.

de “Skedans” y “Cumshewa” se insinúa en éste un pensamiento reflexivo sobre la civilización y sus consecuencias, una civilización de la que no forman parte los nativos y que se va haciendo paso furtivamente. En este sentido Carr continúa asignando a los Nativos la categoría de lo natural, lo que desde su perspectiva supone vitalidad y autenticidad - y una buena dosis de ingenuidad – que se impone sobre la influencia perniciosa de esta civilización.

The Indian had never thwarted the growth-force springing up so terrifically in them. He had but homed himself there awhile, making use of what he needed, leaving the rest as it always was. Civilization crept nearer and the Indian went to meet it, abandoning his old haunts. Then the rush of wild growth swooped and gobbled up all that was foreign to it. Rapidly it was obliterating every trace of man. Now only a few hand-hewn cedar planks and roof beams remained, moss-grown and sagging – a few totem poles, greyed and split (KW: 119).

En este relato de reencuentros sorprende tal vez que Emily Carr no se detenga demasiado a comparar pasado y presente o se demore lamentando las ruinas humanas. Es cierto que en el fragmento en que describe una panorámica de Skedans las ruinas del antiguo poblado, barridas por el viento, presentan un abandono patético que contrasta con el hecho de haber estado previamente habitadas. Sin embargo, tanto en esta descripción como en la que más adelante comentaremos del relato “Skedans” es la fuerza de los elementos naturales la que termina imponiéndose: “Wind raced across the breast-high growth around the meagre ruins more poignantly desolate for having once known man” (KW: 120).

“Salt Water” no es un relato nostálgico; lo que predomina es una sucesión de episodios de acción trepidante, de maniobras frenéticas para salvar personas, animales y embarcaciones. Hay intentos frustrados de acercarse a la costa y frágiles embarcaciones en precario equilibrio. Y en medio de este maremagno Emily es traída y llevada, empujada, arrojada, dando muestra de un humor excelente del que son ejemplo esos minidiálogos en lengua franca que salpican el relato, así como su manera de presentar los hechos.

“Wants a few minutes to midnight – then I shall put you off at the scows.”

“The scows?”

“Yep, scows tied up in Cumshewa Inlet for the fish boats to dump their catches in.”

“What shall I do there?”

“When the scows are full, packers come and tow them to the canneries.”

“And must I sit among the fish and wait for a packer?”

“That’s the idea.”

“How long before one will come?”

“Ask the fish” (KW: 124-5).

Al concluir el relato nos imaginamos que Emily se divirtió de lo lindo y que las anécdotas del viaje harían reír a sus amigos pero harían perder la compostura a sus hermanas.

“I should like to sleep very much indeed,” I replied, and without more ado, hat, gum boots and all climbed up to Smith’s bed. Ginger Pop threw himself across my chest with his nose tucked under my chin. I pulled my hat far over my face. The dog instantly began to snore. Smith thought it was I. “Pore soul’s dead beat,” he whispered to Jones and was answered by a “serves-’er –right” grunt” (KW: 127).

El ritmo trepidante de las aventuras de Carr en la salvaje Costa Oeste casi nos hace olvidar el propósito del viaje: la búsqueda de nuevo material pictórico; aunque, a juzgar por el relato, no debió tener muchas ocasiones de pintar. Indagaremos en las consecuencias pictóricas de esta expedición de 1928 en el capítulo dedicado a la pintura. De momento, propongo comparar dos fragmentos. El primero aparece en “Skedans” y el segundo en “Salt Water”; ambos ofrecen una descripción de Skedans que en sus similitudes y diferencias es testimonio de una evolución estilística que merece la pena analizar.

SKEDANS

Skedans Beach was wide. Sea-drift was scattered over it. Behind the logs the ground sloped up a little to the old village site. It was smothered now under a green tangle, just one grey roof still squatted there among the bushes, and a batter row of totem poles circled the bay; many of them were mortuary poles, high with square fronts on top. The tops were carved with totem designs of birds and beasts. The tops of the poles behind these carved fronts were hollowed out and the coffins stood, each in its hole on its end, the square front hiding it. Some of the old mortuary poles were broken and you saw skulls peeping out through the cracks.

To the right of Skedans were twin cones of earth and rock. They were covered to the top with trees and scrub. The land ran out beyond these mounds and met the jagged reefs of the bay" (*KW*: 50).

SALT WATER

Skedans on a stormy day looked menacing. To the right of the Bay immediately behind the reef, rose a pair of uncouth cone-like hills, their heads bonneted in lowering clouds. The clumsy hills were heavily treed save where deep bare scars ran down their sides. Behind these two hills the sea bit into the shoreline so deeply as to leave only a narrow neck of land, and the bedlam of waves pounding on the shores back and front of the village site pinched the silence out of forsaken old Skedans.

Wind raced across the breast-high growth around the meagre ruins more poignantly desolate for haven once known man.

A row of crazily tipped totem poles straggled along the low bank skirting Skedans Bay. The poles were deep planted to defy storms. In their bleached and hollow upper ends stood coffin-boxes, boarded endwise into the pole by heavy cedar planks boldly carved with the crest of the little huddle of bones inside the box, bones which had once been a chief of Eagle, Bear or Whale Clan" (*KW*: 120).

Los elementos materiales de la descripción coinciden en ambos pasajes: los dos conos situados a la derecha de Skedans, el pueblo abandonado, la playa y el mar, y los postes heráldicos y mortuorios. En el caso de “Skedans” la descripción es estática y silenciosa. Consta de oraciones yuxtapuestas que van proporcionando detalles de la escena como si, desde la playa, una cámara hubiera ido adentrándose hasta el pueblo abandonado, deteniéndose para tomar nota detallada de los diferentes tipos de tótems. Esta sucesión de oraciones produce un efecto de precisión algo impersonal que contrasta con el dinamismo de “Salt Water”, cuya descripción de conjunto consigue crear un efecto visual impactante, y en la que lo pintoresco está subordinado a una visión de conjunto que traduce la intención de Emily Carr: transmitir la vitalidad de una cultura de la que, paradójicamente, sólo quedan restos: “A row of crazily tipped totem poles straggled along the low bank skirting Skedans Bay. The poles were deep planted to defy storms“(KW: 120-21).

Por otro lado, cierta impersonalidad que encontramos en el pasaje de “Skedans” (“you saw skulls peeping out, through the cracks”) está aquí superada. En su lugar encontramos una ágil transición en la frase que, a partir de “little huddle of bones”, consigue rememorar personas concretas y relacionarlas con sus motivos totémicos: “bones which had once been a chief of Eagle, Bear or Whale Clan” (KW: 121). En cuanto a la descripción de los elementos naturales, “Salt Water” gana en precisión y presenta una naturaleza con rasgos humanos, cuyo posible sentimentalismo queda equilibrado con otras intervenciones vigorosas: “The clumsy hills were heavily treed save where deep bare scars ran down their sides, as if some monster cruelty had ripped them from crown to base” (KW: 67).

Otro punto de comparación entre ambos pasajes es el relativo a los efectos sonoros. Mientras la descripción en “Skedans” carece de referencias a los sonidos de la naturaleza, el mismo pasaje en “Salt Water” está animado por la furia de las olas y el movimiento del viento. Por otro lado, la acción del mar se expresa a través de verbos monosilábicos que imprimen un eco aliterativo.

the sea **bit** into the shoreline so deeply as to leave only a narrow neck of land, and the bedlam of waves **pounding** on the shores back and front of the village site **pinched** the silence out of forsaken old Skedans (KW: 67).

“Salt Water” es una ventana al proceso de aculturación que las culturas Nativas de la Costa Noroeste de Canadá experimentaron durante los años en los que transcurren los viajes de Carr. El proceso tiene un componente de inevitabilidad y también de responsabilidades políticas y acarreó tragedias personales y fracturas en el tejido social de Canadá difíciles de restañar. Sin embargo, la recuperación de estas culturas, después de años de declive, parece dar la razón al espíritu que inspira “Salt Water”, donde la cultura tradicional convive con las fábricas de conservas y el comercio marítimo internacional.

Desde el punto de vista narrativo *Klee Wyck* está influido por la tradición oral de los Nativos, cuyas historias escuchó Emily Carr en sus viajes. Este aspecto narrativo se matiza con una dimensión visual que debió de aprehender paralelamente en el transcurso de sus viajes hasta 1913 y que llegaría a incorporar en su literatura. En “Lecture on Totems” observa: “I saw this same story depicted on two different poles, each being carried out in entirely different

designs” (Crean 2003: 182). Emily Carr está describiendo la experiencia de ver (y pintar) una historia que presenta como resultado de un talento artístico natural. “I love these people with their quiet dignity and I think they know it, for they are keen observers and sure readers of character” (Crean 2003: 185). “The Haidas are very clever workers and excel in carving” (2003: 191). Su descripción de esa experiencia visual-textual implica también la posibilidad de contar una misma historia de maneras distintas “in entirely different designs”. Carr asimiló esta peculiar síntesis del arte Nativo, en la que la historia de una familia o las hazañas de un antepasado mítico podían manifestarse, transformarse e incorporar nuevos aspectos según el talento del artista individual.

La representación de las culturas Nativas comporta una historia, siempre cambiante, que se ha transmitido oralmente de generación en generación, y que admite diversas interpretaciones, no una lectura única. *Klee Wyck* sería ese poste totémico que despliega y superpone las escenas más memorables de la vida de Carr. En este caso peculiar la propia artista elige el contenido y el estilo de un poste que tiene mucho de memorial y algo de poste mortuario. El hecho de que *Klee Wyck* pueda apreciarse como arte, y no como un ejercicio de escritura, es un pequeño detalle que suele pasar desapercibido a los críticos empeñados en afear a Emily su tendencia a “falsificar” la realidad: los detalles exactos de su edad, sus amistades o sus viajes. *Klee Wyck* no es la autobiografía de Emily Carr. Podemos apreciar la diferencia comparando *Klee Wyck* con la “Autobiography”¹⁰⁰ que escribió en 1927 con ocasión de su participación en la exposición “West Coast Art: Native and Modern”, probablemente a instancias del director de la National Gallery de Ottawa Eric Brown, El escrito recoge los

¹⁰⁰ Esta “Autobiography” se publicó por vez primera en 2003 (Crean 2003).

lugares comunes de lo que llegará a ser la imagen oficial y estereotipada de Emily Carr: su rechazo de las ciudades, el desprecio y la ignorancia del público, la negativa a plegarse a sus gustos y la necesidad de contacto con la naturaleza y con los Nativos. Una imagen basada en la pobre satisfacción de llevar la contraria y salirse con la suya. *Klee Wyck* es literatura, en la misma medida y forma que su obra pictórica hasta 1912 es pintura, no documentación etnográfica.

Desde el punto de vista de la alteridad, de la relación con el Otro, *Klee Wyck* plantea algunas cuestiones que merecen consideración. Por un lado, la identificación de Emily Carr con las culturas Nativas y su creencia infantil en la perfección de éstas conducen a Carr, en mi opinión, a cierta ambigüedad cuando tiene que juzgar como artista la sensibilidad estética de esos pueblos. Emily parece creer que, para los artistas Nativos, la representación artística en sí no es importante, sino su carga afectiva. Esta creencia simple limita considerablemente el valor de estas manifestaciones artísticas. El énfasis puesto en el componente afectivo contribuye, por otra parte, a subrayar un elemento misterioso relacionado con los recuerdos y los afectos que se desprenden de las representaciones artísticas de estas culturas: hay un saber al que los extranjeros, incluida Emily, no pueden acceder. Saber del que, misteriosamente, los aborígenes tienen un conocimiento “natural”. En última instancia las creencias de Carr parecen situar a estas culturas (y al propio inconsciente de la artista) fuera del curso de la historia y convertirlas en sujetos de la naturaleza.

They were bleached to a pinkish silver colour and cracked by the sun, but nothing could make them mean or poor, because the Indians had put strong thought into them and had believed sincerely in what they were trying to express (KW: 51).

A pesar de estos inconvenientes, el vínculo afectivo con estas culturas coloca a Carr en una posición de observadora privilegiada, que le permite apreciar en esas culturas con graves problemas de supervivencia una profunda espiritualidad que, en su opinión, estaba ya en crisis en la sociedad colonial de su tiempo. La posición liminal de Carr con respecto a las culturas indígenas merece otra reflexión: en este caso en relación con el lugar que ella asigna al Otro social y cultural. Por una parte Carr parece compartir con los etnógrafos y antropólogos de su época la fantasía primitivista según la cual el Otro “tiene acceso especial a procesos psíquicos y sociales primarios que al sujeto blanco le están de alguna manera vedados” (Foster 2001). Por otro lado da la impresión de que, mediante esta fantasía, Emily Carr dota al otro cultural de un poder que resulta ser el del propio inconsciente de la artista; y, en este sentido, estaría cercana a los movimientos vanguardistas de la época.

Sin embargo la “elección” afectiva de Carr que antes mencionaba, sería anterior a su toma de posición como artista y esto, quizás, me libraría de la obligación de juzgarla posmodernamente como sujeto opresor con inconsciente colonizado. En todo caso, serán exclusivamente los resultados creativos de su obra artística los que autorizarían un juicio de valor de las sucesivas identificaciones y proyecciones.

3.2. Diarios de artista

En *Hundreds and Thousands: Journals of an Artist* Emily Carr reflexiona cumplidamente sobre el proceso de creatividad y sobre el conflicto entre la expresión y la forma, en el marco de una ideología estética y religiosa con influencias de la teosofía y el trascendentalismo. El análisis de estas influencias nos llevará a examinar su identidad artística, en la que puede apreciarse un sustrato afectivo y cultural, proveniente de su contacto con los pueblos y culturas indígenas de la costa oeste de Canadá, la influencia dominante del pintor Lawren Stewart Harris y la relación de Carr con las tierras y el paisaje de su British Columbia, aspecto del que surgirá su “nacionalismo”. En los diarios se vislumbran otras presencias que aparecen normalmente eclipsadas por el afecto en exclusiva que Emily dice profesar a las personas indígenas y su cultura: la figura de la madre, tiernamente evocada, y la del padre al que sólo en sus últimos años logrará entender y aceptar. De la mano de la madre llega la memoria y la mirada del / al Otro como posibilidad de una vinculación afectiva.

Detrás de la publicación de la obra escrita de Emily Carr hasta 1953 se encuentra una persona muy importante para Carr: Ira Dilworth, amigo íntimo y confidente, al que Emily nombró albacea testamentario y heredero de su propiedad literaria. A la muerte de Dilworth, en 1962, quedaban aún materiales sin publicar, entre ellos los Diarios. Estos se publicaron finalmente en 1966.

Emily Carr inició la redacción de estos diarios en 1927, a raíz de su encuentro con el Grupo de los Siete¹⁰¹, como se denomina a un grupo de pintores, preeminentes en la escena pictórica de Canadá (o más exactamente en las ciudades de Ottawa y Toronto) desde 1911 hasta 1931, que pretendieron explorar los recursos espirituales del Norte de Canadá a través de la pintura¹⁰². Este encuentro fue crucial para la carrera artística de Carr, como ya veremos, y la impulsó a iniciar estos diarios, como si su renacido entusiasmo por la pintura necesitara ser encauzado a través de la escritura. Una parte de los diarios se desarrolla en paralelo o como reacción a su intensa relación con Lawren Harris, el pintor del Grupo de los Siete que tan decisivamente influyó en Emily Carr.

El encuentro con este grupo de pintores tuvo lugar en noviembre de 1927, a partir de la invitación cursada por Eric Brown, director de la National Gallery, para que Emily Carr participase en la exposición “Canadian West Coast Art: Native and Modern”¹⁰³. La muestra se proponía presentar el arte Nativo de la costa noroeste de Canadá en relación con la obra de artistas blancos canadienses inspirada en estas culturas Nativas. Analizo las circunstancias de esta exposición en la sección dedicada a las conferencias y escritos teóricos de Emily Carr.

El deslumbramiento producido por este encuentro se entiende a partir de las circunstancias en que había transcurrido la vida de Emily durante los diez

¹⁰¹ El Grupo de los Siete estuvo integrado por un número de artistas, que en diferentes épocas, pertenecieron al grupo: J. E. H. MacDonald, Lawren S. Harris, Arthur Lismer, A.Y. Jackson, Frederick H. Varley, Frank Carmichael, Tom Thomson, Edwin Holgate y A. J. Casson.

¹⁰² Para un estudio ponderado de la historia del Grupo de los Siete es recomendable la obra de Dennis Reid (1970).

¹⁰³ La National Gallery y el Group of Seven unieron sus fuerzas para conseguir un objetivo común: despertar la conciencia artística de su país mediante un arte agresivo, autóctono y moderno; pero la institución rival, la Royal Canadian Academy, más conservadora, se resistió siempre a esta alianza.

últimos años, en los que la actividad necesaria para ganarse la vida había eclipsado su actividad artística¹⁰⁴. Este viaje iniciático es objeto también de un relato extasiado en *Growing Pains*, obra igualmente interesante para entender su formación como artista y que comprende una época de su vida desde 1905 hasta 1930.

In Ottawa all the time I was longing to be back in Toronto to see again Mr. Harris's pictures. I was saying to myself, "I must see those pictures again before I go West." They had torn me; they had waked something in me that I had thought quite killed, the passionate desire to express some attribute of Canada (GP: 442).

Los *Diarios* publicados en 1966 aparecen clasificados en catorce epígrafes, pero creo que pueden dividirse más sencillamente en cuatro etapas, que se corresponderían con cambios significativos en su trayectoria personal y artística. Una primera etapa comprendería desde noviembre de 1927 hasta aproximadamente octubre de 1933 y podría rotularse: "la lucha por crecer". Contiene referencias a su correspondencia con Lawren Harris y refleja las dificultades de Emily para encontrar la motivación necesaria para conseguir una expresión personal en su pintura. Es una etapa de gran efervescencia creativa y actividad onírica. En este período tiene lugar su encuentro con la pintora Georgia O'Keeffe en la galería *An American Place* de Stieglitz, con motivo de su viaje a Nueva York en abril de 1930; encuentro que no registra en sus *Diarios*¹⁰⁵.

¹⁰⁴ En *The House of All Sorts* relata con detalle las miserias de la casa de huéspedes que regentó y sus experiencias como criadora de perros.

¹⁰⁵ En *Growing Pains* relata este viaje en el relato "New York"; pero solo menciona de pasada su encuentro con O'Keeffe: "We [Emily and Catherine Dreier] discussed Georgia O'Keeffe's work. I told of how I had met her in the gallery of Mr Stieglitz. I said, "Some of her things I think

La segunda etapa incluye el período comprendido desde octubre de 1933 hasta junio de 1934. Las entradas del diario dan cuenta de sus reflexiones sobre la creación poética y sobre la finalidad de la obra artística y expresan las influencias de Ralph W. Emerson, Walt Whitman y Lawren Harris. Es una época de incertidumbre activa en la que sus pensamientos sobre la pintura parecen moverse entre opuestos: los elementos y el conjunto, la tradición y lo nuevo. La incertidumbre quedará resuelta por medio de una ruptura dolorosa: en enero de 1934 decide abandonar el estudio de la teosofía. El 29 de enero confía a su diario: “I have decided to take my stand on Christ’s side, to let go of philosophers and substitute Christ” (*H & T*: 722). Pero de la incertidumbre surgirá también el descubrimiento de su vocación como pintora del oeste de Canadá, espoleada por su viaje a Chicago y Toronto en el que contrasta la domesticación y servilismo del paisaje que atraviesa con la majestuosidad indomable de su Canadá nativo. Esta afirmación casi chauvinista es un eco de los ideales estéticos del Grupo, los cuales erigen la “autenticidad” de un aspecto del paisaje canadiense frente a la pintura costumbrista y sentimental de los artistas holandeses y del grupo de Barbizon que tanto gustaba al público de la época.

[November 18th]

That forest [in the west] knows nothing of toil and sweat; it is unsubdued. If they cut the forests they grow again, covering the scars quickly with new growth, which again hides and shrouds its mysteries. Man can’t keep up with its growth. Does he stop his blasting and sawing even a few months, it is hushed back into hidden mystery. But this land [in the east], year after year, lies open and ready for man’s planting. It is servile to man. The West is servant to no one but growth only (*H & T*: 712).

beautiful, but she herself does not seem happy when she speaks of her work” (*GP*: 451). El crítico de arte Paul Duval, por su parte, señaló la influencia de la pintura de O’Keeffe en el cuadro *Forest B.C* de Emily Carr (Hembroff-Schleicher 1978: 89).

La vuelta a Victoria supone un encuentro con los poderosos y temibles dioses del hogar, a los que invoca para que le den fuerza en su nuevo empeño. El 19 noviembre de 1933 escribe: “Beloved West, don’t crush me! Keep me high and strong for the struggle” (*H & T*: 714). Una tercera etapa, de la segunda mitad de 1934 hasta 1939, refleja un período de intensa actividad creativa y de madurez artística. En septiembre de 1934, instalada en su caravana en Metchosen, escribe seis historias de animales y realiza veintiún bocetos. En noviembre la encontramos reescribiendo una historia corta, “D’ Sonoqua’ Cats”¹⁰⁶. En abril de 1935 organiza en su casa una exposición de sus anteriores pinturas sobre motivos indios.

Sus cavilaciones sobre la composición de su pintura van a la par de su propósito de conseguir la aprehensión de algo espiritual e indecible y desarrolla la imagen de un nido para explicar esta vorágine de ideas¹⁰⁷.

[April 22nd – Easter Monday]

To compose a picture you have first to get an idea. Something has to hit your fancy, hit it and settle into it like a bird does into her half-built nest. She knows what she wants and why she wants it. She keeps bringing more material and more twigs and fixing one thing into another till it’s firm and shaped so it will hold something . . . She does not put the precious eggs in till it fits. So with the big idea; we must be sure we know what it is, what we want to express. Then to weave and weave its nest (*H & T*: 785).

¹⁰⁶ En los *Diarios* aparece como “D’Sonoqua’Cats” o “Sonoqua”. La historia fue publicada finalmente en *Klee Wyck* como “D’Sonoqua”.

¹⁰⁷ Un crítico de la época, que no podía conocer los *Diarios*, utiliza la misma idea de “entretejido”, como uno de los rasgos distintivos de la pintura de Carr. “Miss Carr has, in her best work, what her admirer, J. L. Shadbolt, calls a “complexity of in-woven construction.” He means, I believe, the ability to weave descriptions...” (Buchanan 1941: 77).

A partir de septiembre de 1935 su pintura experimenta un nuevo giro con la aparición de un tema nuevo: sotobosque y pinos jóvenes surgidos de anteriores talas y testigos del poder de crecimiento del bosque. En la visión trascendente de Emily es la sabiduría de la naturaleza la que nos enseña a crecer: “Growth had repaired all the damage and hidden the scars. There were second-growth trees, lusty and fine . . . And so it must be. Everything has to teach something else growth and development” (*H & T*: 795). En la esfera personal Emily se enfrenta en esta etapa a situaciones de separación y de pérdida. El divorcio de Lawren S. Harris, difícil de aceptar a causa de las ideas de Carr, se lo apropia de forma singular y lo interpreta como una ruptura propia con la pintura y la cultura del este de Canadá: “A letter from Lawren. He and Bess have divorced and marry each other. None of my business but I feel somehow as if my connection in the East were over” (*H & T*: 766). En agosto de 1936 muere su hermana Lizzie y esta pérdida le enfrenta a las sucesivas pérdidas familiares. Emily y su hermana Alice quedan como las únicas supervivientes de un total de nueve hermanos. En enero de 1937 ingresa en el hospital a causa de un ataque al corazón y, aunque vuelve a casa a mediados de febrero, se ve obligada, a partir de entonces, a frenar su entusiasmo por la pintura; así como a prescindir prácticamente de sus salidas al campo. La merma de sus condiciones físicas tendrá, al menos, una consecuencia positiva; pues le llevará a dedicarse con intensidad a la redacción de su obra escrita. En abril de 1937 su hermana Alice es intervenida quirúrgicamente por un problema ocular, lo que agravará las dificultades de la vida cotidiana de ambas hermanas. Sin embargo, Emily seguirá adelante con la redacción de sus historias indias y, en septiembre, conseguirá escapar al campo y reanudar su actividad pictórica. La estancia no puede ser más provechosa y, refugiada en su caravana, escribe:

[September 14th]

In a grey woollen gown under the scarlet blankets, with pillows at my back and hot bottle at my feet, I find the earth lovely. Autumn does not dismay me any more than does the early winter of my body. Some can be active to a great age but enjoy little. I have lived (*H & T*: 875).

En 1939 las noticias del comienzo de la Segunda Guerra Mundial llegan a Victoria con un eco distante y Emily, en otra de sus tonificantes estancias en el campo en el mes de septiembre, confiesa sus sentimientos contradictorios ante la situación: “I have been through my twenty-three new camp sketches. Autumn is in them and a certain light-hearted joy strangely out of keeping with war” (*H & T*: 878).

La última etapa comprende los años 1940-41, marcados por estancias regulares en el hospital y por la mudanza a una nueva casa en compañía de Alice, lo que supone una vuelta a los orígenes; ya que esta casa se erige en el solar, que en el pasado, fue huerto familiar de los Carr. En febrero de 1940 comienza la emisión radiofónica de sus historias indias¹⁰⁸, lo que suscita una rememoración de esta experiencia fundacional. En sus diarios de estos años el tema de la naturaleza como el verdadero lugar de culto es una constante. Se recogen también reflexiones apacibles sobre el paso del tiempo, la vida y la obra artística, como si Emily quisiera repasar su vida antes de abandonarla. El 25 de febrero de 1940 escribe:

¹⁰⁸ Estas lecturas radiofónicas fueron posibles gracias a los buenos oficios de Ira Dilworth que ocupaba entonces el cargo de director regional de la CBC (Canadian Broadcasting Corporation) en Vancouver.

Time dragged on, pulling us with it regardless of everything, drawing us through the successive seasons indifferent to our grunts or grins. Life's interesting. There is so much to see, so much to bite off and store and chew on – chew, chew – like cows converting our croppings into milk and meat of life (*H & T*: 885) .



Emily Carr
Cedar Sanctuary. 1942

A continuación de esta sinopsis argumental de los *Diarios*, que documentan una peripecia vital y artística, voy a hacer un recorrido por sus páginas para incidir en las entradas que revelan momentos de especial importancia para entender la creatividad artística de Emily Carr. Me he referido más arriba a la presencia del trascendentalismo como inspiración de vida y como influencia literaria, a través de la obra de Ralph W. Emerson y de Walt Whitman, que Emily conocía y admiraba. Sin embargo, voy a reservar el análisis

textual de esta influencia para los escritos teóricos de Carr, los cuales por su carácter más reflexivo y por estar claramente dirigidos a un público, permiten una aproximación de este tipo. En cuanto a sus *Diarios*, no hay una evidencia clara de que estuvieran pensados para un lector, al menos no en su totalidad. Desde esa perspectiva, parece más apropiado contemplarlos con una mirada más apasionada que reflexiva, con la esperanza de encontrarnos con una chispa de emoción auténtica, con una intuición que preludie el hallazgo que, más tarde, Carr y el lector tendrán que elaborar infatigablemente. Conviene subrayar el doble carácter privado y público de estos Diarios, primero porque permite justificar las supresiones realizadas en 1966 por sus editores¹⁰⁹. Es probable que estos se sintieran abrumados ante las explosiones de rencor y autoconmiseración vertidas en sus páginas y decidieran finalmente ofrecer una imagen más aséptica a los lectores. Por otra parte, la obra aparece con esa doble faz porque sirve dos propósitos muy diferentes. Es, por un lado, un ejercicio terapéutico, el lugar donde Emily vuelca sus frustraciones, su rencor y su rebeldía con una furia que tiene la virtud de restaurar su equilibrio psíquico (“I feel lots better for exploding”). Este ejercicio de vaciamiento le permite, después, elaborar una expresión más depurada y movilizar emociones positivas. Emily Carr escribió una crónica personal o diario en diversas épocas de su vida. Los ejemplos que se conservan, o de los que hay alguna constancia¹¹⁰, coinciden con épocas de itinerancia y son una mezcla de cuaderno de bocetos, con

¹⁰⁹ Se suprimieron unas 45.000 palabras. El manuscrito que contiene los *Diarios* incluye, además, historias cortas o recuerdos sin fechar, aunque puede establecerse alguna cronología según el lugar donde están colocados en el manuscrito (Crean 2003:5).

¹¹⁰ En agosto de 1907 Emily y su hermana Alice emprendieron un viaje a Alaska durante el que Emily elaboró un cuaderno de notas y bocetos en el que dejó constancia de sus aventuras mediante caricaturas y versos. Este *Alaska Journal* iba dedicado a Alice. Se desconoce el paradero actual de este manuscrito, aunque los Archivos Provinciales de British Columbia guardan algunas fotografías de extractos.

fragmentos en prosa y comentarios breves, a menudo en forma de verso, de carácter humorístico o satírico. A este respecto, la reciente reedición de *Pause: A Sketchbook* permite apreciar la manera en que Carr elabora texto e imagen en una unidad de sentido. En este contexto *Hundreds and Thousands* marca un punto de inflexión porque utiliza la escritura como medio exclusivo de expresión, como si Emily Carr necesitara, por vez primera, elaborar una energía que conducirá a una expresión pictórica y a una producción literaria independiente. El diario iniciado el 10 de noviembre de 1927 está motivado por su participación en la exposición “Canadian West Coast Art: Native and Modern” y el descubrimiento del Grupo de los Siete. El diario queda interrumpido una vez que ha cumplido su papel: poner palabras al renacimiento de una vocación pictórica y estimular el comienzo de la práctica de la pintura. En noviembre de 1930 inicia un nuevo diario con un propósito semejante: “I want my thoughts clear and straight for my work” (*H & T*: 668). Sin embargo, esta disciplina de escribir terminará revelando a Carr el proceso mismo de la escritura artística. No en vano es una escritora trascendentalista que sabe mirar y reconocer la revelación de la escritura como arte.

Miércoles, 28 de enero de 1931. Emily Carr parece ya instalada en la rutina de unos diarios que comenzaron en circunstancias tan decisivas para su vida personal y artística, vida que en estos años depende muy significativamente de su correspondencia con Lawren Harris. La pintura de esta época lleva la impronta de Harris y algunos críticos perceptivos señalarán esta influencia como un obstáculo para la propia expresión de Carr (Buchanan 1941). Sin embargo, a partir de 1930, Emily empieza a dar muestras de perplejidad, a dar cuenta de un sentimiento de disconformidad con su pintura y vuelca en su diario los vericuetos de esta confusión.

Wednesday, January 28th

For the first time in two months the pendulum has begun to swing. I was working on a big totem with heavy woods behind. How badly I want that nameless thing! First there must be an idea, a feeling. Or whatever you want to call it, the something that interested or inspired you sufficiently to make you desire to express it. Maybe it was an abstract idea that you've got to find a symbol for, or maybe it was a concrete form that you have to simplify or distort to meet your ends, but that starting point must pervade the whole (*H & T*: 671-72).

Esta entrada marca un punto de inflexión en el proceso creador de Emily Carr. Representa el descubrimiento del deseo del artista y el encuentro del individuo con su yo “artista” como posibilidad de crear una obra de arte auténtica. Esta toma de conciencia parece ir precedida de una emoción activa (“First there must be an idea, a feeling”) que, tras un proceso de elaboración, crea una nueva realidad artística¹¹¹. Este proceso de elaboración es mental y discursivo y en esta entrada del Diario refleja un control emocional y estilístico difícil de relacionar con la furia verbal que, en esta misma fecha, dirige al supuesto responsable del extravío de sus cuadros. Este fragmento se suprimió en la edición de 1966.

I wrote two letters, one to Mr. Fuller, president of the Seattle Art Institute. I asked him to find out what was happening about my pictures. Hatch did not answer, I said. . . . He'd been away in the South “playing around”. It's rot; the man's a slacking fool. I wrote him a scorcher, typed every word and may do him good. It'll settle my head (Crean 2003: 33).

¹¹¹ En este punto converge la idea de “tercera realidad” de Winnicott (2004), así como la interpretación “constructiva” que del arte hace la psicología del yo (Kris 1964; Ehrenzweig 1976).

Carr intuye que el deseo está en el origen de la creatividad, y que aquel remite a algo situado fuera del artista, algo que “interese o inspire” lo suficiente como para estimular a expresarlo. Carr se aferra a esta intuición, a la necesidad de captar ese momento inicial en que algo (espiritual o material, Carr no lo especifica) aparece en el mundo del artista y exige ser expresado. A partir de este momento Emily convertirá su pintura en una búsqueda de esa “cosa” sin nombre, pero tenaz y urgente. Si volvemos a ese punto de partida en el que Carr sitúa al deseo que pide ser expresado, nos damos cuenta de que se ha colado subrepticamente; mientras ella está pintando un cuadro de temática Aborigen. Percibimos que la vuelta a ese tema ha removido algo muy profundo, porque conocemos la querencia de Carr por estas culturas, las cuales siente como propias. Al mismo tiempo nuestra imaginación nos hace percibir la fuerza de ese espeso bosque que surge, o está agazapado detrás del gran tótem. Es un bosque mítico, de una manera más profunda y primitiva de lo que pueda serlo el tótem. Remite, quizás, a una presencia materna preedípica, latente en los Diarios y que conseguirá cierta simbolización en su pintura posterior de bosques envolventes. Sin embargo, esa fase pictórica seguirá manteniendo una fuerza oscura, de tintes psicóticos, previa a la expresión simbólica y será superada por la pintura de árboles de su última etapa; árboles en crecimiento o recién cortados que ascienden hacia el cielo. Encontraríamos aquí el germen de esa dialéctica entre el deseo de volver a la tierra y ser parte de ella, de donde procede su nacionalismo canadiense y, por otro lado, el deseo de trascendencia, de ascensión, de participación en un amor panteísta, universal. La madre como pasado mítico, originario y perdido; el padre que amenaza con la separación y que consigue que Carr finalmente se convierta en persona adulta y llegue a

reconciliarse con la figura paterna. La creación del propio deseo y la difícil independencia con respecto al deseo del padre es un proceso perceptible en los *Diarios*. Es interesante escuchar cómo Emily elabora esta experiencia a partir de la observación de la vida afectiva de su familia, que ella describe como una cadena de sujeciones a una autoridad superior. En primer lugar la del padre y, cuando éste muere, la de la hermana mayor Edith (Dede), la cual parece haber asumido naturalmente la autoridad paterna. Emily observa la vida de sus hermanas como una sucesión de vidas vicarias y dos días antes de la muerte de su hermana Elizabeth (Lizzie) escribe:

[AUGUST 1ST]

Some people don't get a chance to live 'til someone else has died. That was the way with Lizzie. Dede was so autocratic. She completely dominated all flesh in our house – five all right but crudely dominating. She scorched Lizzie, yet Lizzie adored her, fussed her to death while she lived, mourned deeply and sincerely when she died and then started to live (Crean 2003: 14).

Tampoco ella escapa de este patrón familiar. De una manera lúcida observa que, en su caso, el sentimiento de libertad personal está asociado al alivio experimentado a la muerte de su padre. Un año antes, en abril de 1935, Emily había escrito: “I can feel the awful relief still when I stood by his grave and it was being filled up. . . . I was peering down into the fast filling hole and in my heart there was relief. . . . Now I was free, the first time for several years” (Crean, 2003: 104-5). La descripción de este duelo, elaborado o reconstruido cuarenta y siete años después de la muerte del padre, fue suprimido en la

edición de 1966¹¹². En 2008, leído en conjunción con la entrada publicada del diario, tiene el poder de conjurar lo ominoso (*Umheulich*), aquello que debiendo haber quedado oculto, secreto, termina manifestándose¹¹³.

En la misma fecha Emily explica la gestación de un cuadro con el símil de la construcción de un nido. Utilizo deliberadamente el término “gestación” porque lo que Carr hace es presentar la creación artística en términos biológicos, si bien sus prejuicios sobre la sexualidad humana le lleven a fabular sobre las aves. Lo importante es que el deseo se expresa en femenino y que aparece como un deseo independiente una vez que Emily ha conseguido aceptar la separación del padre (Crean 2003: 104). El deseo recorre las páginas de los diarios y a partir de este concepto Carr desarrolla sus ideas sobre la naturaleza. Entiende que el deseo es diferente del instinto, el cual marca el ritmo de la naturaleza; el deseo, en cambio, es ambivalente, siempre insatisfecho y siempre en busca de otra cosa.

[June 5th]

Nature is always ready to get along. We are the only yowlers, never quite ready to wake, never quite ready to go to bed, never quite ready to die, never quite anything, always on the road, never quite caught up, always wishing something was a little different. Well, if we didn't we'd be beastly smug. It's wanting keeps us going. The flowers and creatures are content with routine. We want more. We want progress (*H & T*: 749) .

La idea de “progreso” queda más adelante aclarada cuando Emily Carr, unos días después, se refiere a la búsqueda de movimiento y dirección como la

¹¹² En mi opinión se trata de una elaboración del duelo, cuyo catalizador es el descubrimiento de los Diarios de su padre de los que emerge una figura “valiente, honesta y enérgica”.

¹¹³ El texto de Freud *Lo ominoso* (*Das Unheimliche*) de 1919 puede considerarse como un conato de acercamiento al concepto de psicosis.

razón de ser de su pintura. Con esa afirmación coloca a la pintura en un plano de expresión de lo trascendental. Por otro lado, el concepto de *destino* (“destination”) le ayuda a marcar distancias con la pintura de Lawren Harris. Carr pone en duda, por una parte, el concepto de pintura como representación y, por otro lado, el fin de la pintura como campo autorreferencial. En este contexto “I am getting a little further from paint” puede interpretarse como una negativa a quedar atrapada en un concepto de pintura que simplemente retrata lo que aparece antes sus ojos y puede referirse también al rechazo a limitar el sentido del cuadro a la intención del artista, sin dejar espacio a la elaboración de sentido por parte del espectador.

[June 16th]

I have no chance here to give it a second look when I bring it in but I have felt that I am getting a little further away from paint. These are only sketches but I am trying to feel out to bigger things. How I shall manage my canvasses I don't know. Lauren's sketches are finished, every corner, every detail. They take you to their destination and they leave you. Mine don't take you to any destination but I want to give the desire to get there, to go on and not sit down anywhere *en route* (H & T: 750) .

Es oportuno señalar en este punto que las manifestaciones del genio intuitivo de Emily Carr, tienen lugar durante sus estancias en el campo, cuando en contacto con la naturaleza, da rienda suelta a la exploradora que lleva dentro. Tales hazañas no tienen nada que envidiar a las de sus rivales masculinos del Grupo de los Siete¹¹⁴. Estas estancias, por otra parte, se convirtieron en una

¹¹⁴ A. Y. Jackson, uno de los pintores del grupo, escribía en 1943: “I am not going to pretend it is necessary for artists to be explorers, but it would create a lot more respect for the craft if the artists brought back hard-won impressions of places where the going was tough”. A.Y. Jackson,

segunda naturaleza, y, con toda su inocencia, en una especie de doble vida: una oportunidad de huir de responsabilidades familiares y de buscar el entorno apropiado a la natural excentricidad de Emily. Inmersa en la naturaleza, Carr llega a la comprensión de la diferencia radical que separa a los seres humanos de la naturaleza: su deseo y su prerrogativa de elegir entre el bien y el mal. En esta separación se basa el respeto que el hombre debe a los otros seres, diferentes de él, pero partícipes todos del espíritu de Dios, de acuerdo con la creencia de Carr.

[September 6th]

God did not give them the right to choose good and evil like he did us so they don't make as big a mess of things. That grand thing, that final choice, is our prerogative, the thing that makes us God's sons and daughters and not just his creation. . . . I think our mistake is trying to humanize the woods to make them conform to us, instead of going out to them in a spirit of recognition of the God spirit among them (*H & T*: 761).

A medida que avanzamos en la lectura de sus diarios, se puede apreciar cómo el deseo se funde con la experiencia de pintar, y cómo al poner en palabras esta experiencia, Carr funde pensamiento e imagen en una chispa de intuición: el artista se encuentra en un punto en que el tiempo se ha detenido, como a la espera; lentamente las líneas, los colores del aire y de la luz se van desplegando ante su mirada fascinada. El artista empieza a apreciar todos los detalles que habían permanecido ocultos hasta entonces, como si asistiera al descubrimiento de un nuevo mundo. La naturaleza es el lugar donde el talento artístico de Emily

"The Tom Thomson Film", December 1943. Discurso de A. Y. Jackson con motivo de la presentación en Toronto de la película de Tom Thomson "West Wind" (Dennis Reid 1970).

Carr se expande, gracias a las virtudes salutíferas que el trascendentalismo le asigna. Recordemos las célebres líneas de Ralph W. Emerson en “Nature”:

In the woods, we return to reason and faith. There I feel that nothing can befall me in life, - no disgrace, no calamity (leaving me my eyes), which nature cannot repair. Standing on the bare ground, - my head bathed by the blithe air and uplifted into infinite space, - all mean egotism vanishes. I become a transparent eyeball; I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me; I am part or parcel of God (2003: 39).

Este acceso al conocimiento de uno mismo y del universo tiene lugar en un estado de liminalidad, el individuo situado entre la tierra y el cielo, que hace posible la fusión del espíritu del espectador con el universo. Pero Emerson parece hacer depender esta fusión de la anulación de las facultades cognoscitivas e intuitivas (“reason and faith”). La revelación sólo es posible en esa situación de vaciamiento¹¹⁵. Los detalles y circunstancias de esta revelación se despliegan como un relato encantado en la entrada de Carr que cito a continuación. En ella la estructura teórica de Emerson queda subsumida en una narración que contiene tres momentos. El primero presenta los preparativos, como buscar un lugar donde sentarse y ahuyentar a los mosquitos, minucias necesarias para facilitar la revelación. En el segundo momento se produce una suspensión del tiempo que permite la contemplación real de lo que se muestra ante nuestros sentidos. Hay una ordenación “poética” y “pictórica” de la realidad que recuerda esta nitidez de la visión en las maravillosas líneas de

¹¹⁵ El concepto de revelación procede del Unitarismo y de su creencia en que el individuo puede descubrir el orden del universo y las leyes divinas a través de la investigación empírica y el ejercicio de la razón. El trascendentalismo parte de este ejercicio del intelecto y anima al individuo a indagar en el sentido divino, como si la sobriedad intelectual del Unitarismo careciera de vigor espiritual (Finseth 1995).

Wordsworth en “Upon Westminster Bridge”: The beauty of the morning: silent, bare, /Ships, towers, domes, theatres, and temples lie/Open unto the fields, and to the sky, -/All bright and glittering in the smokeless air.” También es posible rastrear una influencia semejante en el poema de Walt Whitman “A Clear Midnight” en el que el poeta americano describe ese momento extático en el que el alma alza el vuelo “into the wordless”.

This is the hour, O soul, thy free flight into the wordless,
Away from books, away from art, the day erased, the lesson done,
Thee fully forth emerging, silent, gazing, pondering the themes thou lovest best,
Night, sleep, death, and the stars (Bloom 2003: 204).

Bajo esa ordenación discurre silenciosamente el movimiento de la vida; de manera que, sin apenas transición, como en un abrir y cerrar de ojos (“In and out, in and out your eye passes”) se introduce el tercer momento en que la vida irrumpe con un movimiento que Carr traduce en un ritmo binario expresado en dobles oraciones que presentan un paralelismo de significado:

Nothing is crowded - there is living space for all

Air moves – Sunlight plays

Nothing is still – Life is sweeping

Everything is alive – The air is alive

[September, 1935]

Sketching in the big woods is wonderful. You go, find a space wide enough to sit in and clear enough so that the undergrowth is not drowning you. Then, being elderly, you spread your camp stool and sit and look round you. “Don’t see much here.” “Wait”. Out comes a cigarette. The mosquitoes back away from the smoke. Everything is green.

Everything is waiting and still. Slowly things begin to move, to slip into their places. Groups and masses and lines tie themselves together. Colours you had not noticed come out, timidly or boldly. In and out, in and out your eye passes. Nothing is crowded; there is living space for all. Air moves between each leaf. Sunlight plays and dances. Nothing is still now. Life is sweeping through the spaces. Everything is alive. The air is alive. The silence is full of sound. The green is full of colour. Light and dark chase each other. Here is a picture, a complete thought, and there another and there . . . There are themes everywhere, something sublime, something ridiculous, or joyous, or calm, or mysterious. Tender youthfulness laughing at gnarled oldness. Moss and ferns, and leaves and twigs, light and air, depth and colour chattering, dancing a mad joy-dance, but only apparently tied up in stillness and silence. You must be still in order to hear and see (*H & T*: 793-4) .

La creencia de Carr en el carácter trascendental de la creación artística convierte la búsqueda en sí, previa al oficio de pintar, en la justificación del artista y de su obra, justificación que Carr contempla desde dos perspectivas: la del artista y la de la persona que contempla el cuadro. Para el artista la pintura es el encuentro con Dios, o con la gloria de Dios; pero no está en su poder, o en su mano, el alcanzarlo. Por tanto la búsqueda en sí misma se convierte en la prueba para reconocer el trabajo del artista, siempre que obedezca a un deseo verdadero. En la atmósfera otoñal del bosque Emily observa:

[September 19th]

Colour holds, binds, “enearths” you. When light shimmers on colours, folds them round and round, colour is swallowed by glory and becomes unspeakable. Paint cannot touch it, but until we have absorbed and understood and become related to the glory about us how can we be prepared for higher? If we did not have longings there would be nothing to satisfy (*H & T*: 795).

Desde el punto de vista de la persona que contempla un cuadro, éste debe elevar y transportar a la gloria; entonces la búsqueda habrá llegado a su cumplimiento. Esta creencia explicaría las reticencias de Carr hacia el espectador “profesional” (el crítico o el académico) y sus simpatías por las personas sencillas que son capaces de vislumbrar más allá de la realidad de los sentidos: “People are kind to me and if my staff gives them pleasure and helps them to see things a little I am happy” (*H & T*: 759). Más adelante en su diario volverá a incidir en la relación artista-espectador en términos de un misterioso encuentro. Allí el espectador tendrá el papel protagonista como intérprete del mensaje inefable que el artista ha expresado y cuyo contenido él mismo desconoce.

[DECEMBER 11TH]

The person who counts is the person who has nothing to gain, who lets himself go out to meet the thing you have been striving to create, **to whom the workmanship is secondary, the spirit first**; the nameless something that carries beyond, what your finger cannot point to, **that repeats and insists to your soul and uses no words, is found in all places** (Crean 2003: 127)¹¹⁶.

Como es habitual en los Diarios esta reflexión sobre un aspecto importante de la creación artística está precedida de un contenido estrictamente privado: la conflictiva relación de Emily con Lawren Harris, Bess Housser y Frederick Housser¹¹⁷. Es curioso leer cómo Carr los presenta como un trío y el papel de “esposa” engañada que Emily adopta en la situación. “They’ve been

¹¹⁶ En negrita las frases suprimidas en 1966. Con el telón de fondo de la ruptura de Emily con Lawren, Bess y Fred se entiende su deseo de minimizar la importancia de la habilidad artística.

¹¹⁷ Lawren Harris y Bess Housser se divorciaron de sus respectivos cónyuges y se casaron en septiembre de 1934. Más tarde Fred Housser se casó con la pintora Yvonne McKague.

living falsely. I don't feel that about Lawren. He was as frank with me as he could be, but I feel it about Fred and Bess. I feel as if I could never trust them again" (Crean 2003: 80). Por otra parte la confesión de su decepción da cuenta del grado de dependencia afectiva y artística con respecto a este grupo. Ciertamente Carr teje una maraña de resentimiento personal y razonamientos ideológicos para justificar su ruptura con sus antiguos amigos, pero de esta confusión podemos concluir algunos supuestos. Por una parte, vuelve a parecer el patrón con el que Emily se relaciona con sus semejantes: primero los adora y su vida parece depender de las opiniones de esos amigos; más tarde se deshace de ellos con la excusa de que coartan su libertad. Carr es incapaz de mantener una relación afectiva adulta, como si sólo conociera la rabieta infantil o la admiración sin límites. De una forma parecida, las relaciones afectivas dentro de su familia estaban basadas en la sumisión (que Emily sustituye por la rebelión) y en la adoración del tirano doméstico.

Volviendo a su ruptura con sus "amigos del Este", es posible entender la construcción del espectador ideal como una desemejanza de sus otrora amigos. La relación de adjetivos utilizada para describir lo que no es un buen espectador y crítico, puede aplicarse a Harry, Bess y Fred: falsos, cortos de vista, materialistas, críticos mezquinos y celosos. Como retrato no es muy generoso. El párrafo fue suprimido en la edición de 1966.

The folks who gush don't count, the superficial observer does not count, the toady does not count, the poor sighted person does not count, the person solely material does not count, the one who finds fault from criticizing jealous motive does not count (Crean 2003: 127).

Las palabras de Emily sobre el espectador y crítico ideal, sin una comprensión del conflicto personal de fondo, dan la impresión de que el artista se ha volatilizado en la obra y que ambos se elevan a las alturas del éter; de forma que sólo un espectador con alas conseguiría aprehender lo inaprensible. Por otra parte, son un curioso eco de las palabras de Lawren Harris a propósito de la relación del artista creativo con el público, aunque en su caso, Harris utilice un lenguaje menos espontáneo (y más clarificador):

The creative artist is at one with the people. This is very different matter than public taste. It is a mystery at the very heart of human interdependence. . . . When the creative artist is most intent on his work, at the height of his conviction and power, he can find the answer to the hidden needs of a people. What is vague, unexpressed and unformed he can then clarify, shape and project in his work. He thus represents the hidden unknown needs slumbering within the hearts of a people (Murray 1982: 41).

En septiembre y octubre de 1933 Emily Carr atraviesa una fase de transición o de crisis que dará paso a una nueva etapa pictórica. Por supuesto, la conciencia de crisis no se manifiesta como algo evidente o explícito; más bien se revela en la intimidad de su diario a través de sus reflexiones sobre la relación entre el artista, el público y la obra de arte. Ella se refiere a esta relación como un movimiento de apertura por parte del autor o artista hacia los receptores de la obra. La razón de ser de la obra dependería de su aceptación por parte del público y el fracaso supondría que el artista no ha sabido transmitir su idea:

[September 14th]

I feel wormy when I see what others do for people and I doing so little. I try to work honestly at my job of painting but I don't see that it does anyone any good. If I could

only feel that my painting lifted someone or gave them joy, but I don't feel that (*H & T*: 695).

En realidad, la expresión de Carr es compleja. Por una parte, parece que quiere ofrecer solaz en la vida cotidiana de las personas sencillas. Por otro lado, les está pidiendo algo que ella quisiera para sí: llegar más allá de lo aparentemente visible. El recurso de proyectarse en un público popular produce varios efectos. Sirve a Emily Carr para plantear el tema de la autoría de la obra de arte (“It’s the thing that matters not who does it”) y le permite presentar una idea interesante: la obra de arte como un continuo en el tiempo, un esbozo de pensamiento que alguien, en otra época, podrá captar y desarrollar como obra: “it will give some other person an idea that will be way ahead and go much further than mine” (*H & T*: 698). En un sentido más amplio, Emily propone la obra de arte como una ventana por donde asomarse y mirar.

Don't I hold that it is the work that matters not who does it? If we give out what we get, more will be given to us. If we hoard, that which we have will stagnate instead of growing. Didn't I see my way through Lawren? Didn't I know the first night I saw his stuff in his studio that through it I could see further? I did not want to copy his word but I wanted to look out of the same window on to life and nature, to get beyond the surface as he did (*H & T*: 699).

Otro ejemplo de la manera en que Carr se sirve del diario para enfrentarse a dilemas artísticos lo encontramos cuando expresa sus reticencias habituales con respecto al papel de la técnica en la pintura. Mientras que por una parte insiste, casi machaconamente, en que la técnica no es importante, los diarios testimonian un esfuerzo denodado por encontrar la forma apropiada de

expresión. Es posible que mediante la negación consiga pasar al inconsciente lo que le atormenta y, libre de esta preocupación consciente, podrá dedicarse con ahínco a trabajar en la denigrada técnica.

A partir del año 1935 Carr elabora más intensamente el tema del crecimiento, al mismo tiempo que empieza a trabajar un nuevo tema en su pintura: el sotobosque (*undergrowth*) surgido de antiguos árboles derribados. Una lectura atenta de los diarios de esta época descubre la relación entre crecimiento y “sotobosque”. No es casual que en este período de su vida, aquejada de graves problemas de salud y preocupada por sus seres queridos, se sienta atraída hacia una parte de la naturaleza, recién nacida y dispuesta a vivir y crecer; pues de ella surge una llamada imperiosa a vivir intensamente.

[September 1935]

There is the next generation of pines, cedars, hemlocks; uprooted tree-roots as high as a house, the earth clinging to them still, young trees and bushes growing among them and the hole the tree left filled now with vigorous green . . . Suddenly, its life envelops you, living, moving, surging with being, palpitating with overpowering, terrific life, life, life (*H & T*: 798) .

La escucha del texto nos enfrenta con una frase clave “the next generation” y sitúa el problema de fondo: la pregunta sobre la generación y la transmisión, que Carr resuelve, aparentemente, en un espíritu de unión con la naturaleza. La misma entrada del 19 de septiembre contenía también un relato, no publicado en 1966, que ahora tenemos oportunidad de examinar. Carr lo presenta como un caso real (“From life”). Propongo su lectura como ilustración de la manera en que Emily Carr elabora las cuestiones de la generación y la transmisión. De la narración deseo destacar varios puntos. En primer lugar,

Carr expresa el deseo del padre como una amenaza de separación: “You never enter this house again if you marry Catholic” (Crean 2003: 123). La madre, en cambio, reprime su propio deseo y se identifica con el de la hija: “The mother gave in – sentimental”. El padre niega la transmisión. Parece el padre del mito de la horda primitiva que se reserva todos los derechos de relación sexual con las mujeres del grupo. Es el hijo, el hermano de la joven, quien introduce la necesidad de transmisión: “Don’t be an old maid, Sis. They need a man around. Marry”. Emily Carr desoye el contenido mítico y nos presenta un drama doméstico de desamor e insatisfacción matrimonial, que concluye con una visión meliflua de armonía femenina e intergeneracional difícil de armonizar con el tema principal: “Grandmother, daughter and daughter’s daughter are closely knit”. Emily Carr no acaba de resolver su conflicto edípico. Sigue apegada a una madre originaria y mítica que excluye la presencia e intervención del padre y del hombre en el proceso de generación y transmisión. La conclusión de la historia expresa la interpretación de Emily Carr al respecto: “No one has the right to impose his desires on another before they die” (Crean 2003: 123).

El impulso vital expresado en los *Diarios* se verá frenado a partir de 1937, cuando un ataque al corazón obligue a Emily abandonar la pintura por un tiempo. A pesar de ello, la posibilidad de recrear la naturaleza, aunque esté alejada de ella, le da fuerzas para superar su situación y, en breve, retomará la actividad de escribir, a la que, hasta entonces, se había dedicado de manera intermitente y a la que ahora dirigirá sus energías. En este estadio de su vida Carr posiblemente sepa que ya ha dado cumplida expresión a la vida por medio de la pintura; es el momento de dar la bienvenida a la escritura. Emily Carr elabora sus “historias indias”, publicadas en 1941 con el nombre de *Klee Wyck*,

durante su primera estancia en el hospital en 1937. A partir de enero de 1938 trabaja en *Pause: A Sketch Book*¹¹⁸. Su diario refleja el trabajo denodado y sus típicas dudas sobre la calidad de su trabajo y el deseo, expresado siempre negativamente, de ser reconocida (February 25th, 1938). En marzo de 1938, a juzgar por el diario, el proyecto parece haberse materializado. Su estancia en el sanatorio de Sunhill entre el otoño de 1902 y marzo de 1904 es una época apenas estudiada¹¹⁹. Por otra parte, la lectura de estos relatos y dibujos como elaboración de una crisis vital ampliaría nuestra comprensión de Emily Carr y nos permitiría acceder a la verdadera naturaleza de sus problemas de salud. Baste pensar en estos relatos como una pausa para Emily y para el lector en el curso de la cual procede pararse a pensar en esa experiencia inglesa como el encuentro con los orígenes (sus padres nacieron en Inglaterra). Es una fase traumática y no exenta de un componente destructivo (recordemos el episodio en que Emily mata a los pájaros que estaban a su cargo o, en un plano diferente, la forma en que se deshace de sus pretendientes) cuya huella de esterilidad artística se prolongará hasta el crucial encuentro con los pintores del Grupo de los Siete.

En octubre de 1943, mientras se recupera de un ataque de apoplejía, Carr empieza a trabajar en una serie de apuntes basados en los recuerdos de sus setenta años de vida. No se conservan los diarios de esta época, pero a través del

¹¹⁸ En el diario este proyecto aparece titulado como “Birds”: “The story is a bit grim so far but I want to weave it round the birds, give it the light, pert twist of the birds. Birds are not tragic” January 18th, 1938).

¹¹⁹ El *East Anglia Sanatorium*, situado cerca de Nayland en Suffolk, estaba destinado principalmente a pacientes de tuberculosis. El tratamiento de esta enfermedad no debía de ser muy diferente del reflejado en *La montaña mágica* de Thomas Mann: aire puro a raudales y comida en abundancia. En *Pause* Emily Carr sugiere que los pacientes se morían de frío y que tenían que ingeniárselas para deshacerse del exceso de comida. En cuanto al diagnóstico de Emily Carr no hay ninguna evidencia de que fuera “histeria” y nada probable que el diagnóstico apareciera por escrito en el registro; ya que esto habría supuesto violar la confidencialidad del paciente (Blanchard 1987: 304 nota 22).

testimonio de su correspondencia con Ira Dilworth se aprecia la necesidad apremiante que origina esos apuntes. Emily se acerca al término de su existencia y una cascada de personajes acuden a su memoria y amenazan con desaparecer si no se apresura a fijarlos en la escritura. Esta urgencia vital se expresa en un tono asertivo sobre la forma que deben tomar estas historias: “I must try and just pick out the core of the thought” (Crean 2003: 123). Estos relatos no se publicarán hasta 2007 con el poco afortunado título de *This and That*. El título originalmente elegido por Emily Carr, “Hundreds and Thousands”, era perfecto¹²⁰. Unía la fragilidad y la inconsistencia de la infancia y la vejez, como si la vitalidad del principio de la vida y la desintegración final volvieran a encontrarse naturalmente.

[ca. 6 Oct. 1943]

My new write is a hodge-podge. It is at present called ‘Hundreds & Thousands [...]’ Did you have those tiny tiny colored candies you sprinkled over birthday cakes or rolled soft chocolates in ‘til they coated like a barnacle? ‘Liquorice all sorts’ fix a few among the palian for effect too [...]. Each one of the hundreds & thousands is too small to call a candy but they do wake the color of drab chocolate up and add interest to its sweetness. These little jottings are too small to call stories. The are just little isolated incidences told as clean cut & briefly as I can” (Morra 2006: 235)

De vuelta a sus diarios, su reflexión sobre el crecimiento toma un nuevo giro en 1938 cuando, a partir del vínculo entre la materia y el espíritu, Carr llegue a la noción de “eternidad”. Este es otro concepto clave tomado del trascendentalismo que Carr reelabora a partir de su experiencia. Esta noción de “eternidad” se diferencia de la concepción cristiana en varios aspectos. En

primer lugar, la idea de otra vida después de la muerte se sustituye por la idea de continuidad de la vida. “Nothing is dead not even a corpse”. Esta continuidad de la vida es posible a partir de una concepción monista del universo, que implica una inmanencia filosófica (Dios no es radicalmente diferente de la naturaleza) y un panteísmo religioso “there is life, boundless life...God”. La muerte se entiende como un paso del alma al *oversoul* o espíritu universal, del que Dios forma parte, y al que todas las almas regresan con la muerte. Este espíritu universal hace divinos a todos los seres y otorga una dimensión religiosa a la creatividad humana. Emily Carr explica su creación artística como un impulso expresivo que aspira a captar algo de la naturaleza invisible e inaprensible de los seres a través de una imagen. Si esta imagen es sincera conectará con el ser auténtico (“true self”) de quien contempla la obra y permitirá al espectador, a su vez, participar en la creación.

[June 25th]

Life is in the soil. Touch it with air and light and it bursts forth like a struck match. Nothing is dead, not even a corpse. It moves into the elements when the spirit has left it, but even to the spirit's leaving there is life, boundless life, resistless and marvellous, fresh and clean, God (*H & T*: 871) .

La influencia del concepto trascendentalista de “eternidad” en el pensamiento de Carr no pasó desapercibida a la crítica de su época¹²¹, y en un artículo publicado en diciembre de 1945, unos meses después de la muerte de Emily, su autor señala su relevancia en relación con la pintura de la artista.

¹²¹ La manera en que la obra de Emily Carr se presenta como heredera del trascendentalismo queda desdibujada en los estudios críticos actuales, interesados principalmente en cuestiones de género y poscolonialismo. Más profundamente existe un prejuicio ideológico de nuestro *Zeitgeist* a aceptar la espiritualidad como fuente genuina de creatividad.

But one of the things Emily Carr portrayed most strongly was the concept of Eternity. It is symbolized everywhere in her work: in the majesty of the pillared tree trunks, in the constant surge of nature's ebb and flow, in the ageless dignity of the totems and in the boundless sweep of the sea (Daly 1945).

Un componente fundamental en la creatividad de Emily Carr es la aprehensión de la realidad y su relación con las nociones de inmanencia y continuidad, comentadas a propósito del concepto de “eternidad”. El trascendentalismo, más que trascender la realidad, lo que busca es la manifestación o el carácter divinos de esa realidad, oculta tras la falsa evidencia de nuestros sentidos. En los *Diarios* percibimos una creciente vitalidad interior a medida que Carr envejece. Cuando su estado de salud empieza a poner serias limitaciones a sus proyectos, Emily Carr descubre los placeres del mundo sensible, la sensualidad de la naturaleza y esto le permite ponerse en contacto con sus propios sentidos y educar sus impresiones. El mundo sensible, percibido con una mirada fresca y con los sentidos abiertos, terminará siendo la inspiración principal de su pintura y ocupará un lugar preeminente en su diario.

[September 14th]

In a grey woollen gown under the scarlet blankets, with pillows at my back and hot bottle at my feet, I find the earth lovely. Autumn does not dismay me any more than does the early winter of my body. Some can be active to a great age but enjoy little. I have lived (*H & T*: 875).

La cita anterior es el final de una larga entrada en su diario, fechada poco tiempo después del comienzo de la Segunda Guerra Mundial¹²². La entrada podría tomarse como un relato independiente en el que Carr muestra un manejo sabio de la narración y donde resalta su habilidad para presentar la historia humana como parte de la naturaleza y, a la vez, ofrecer la contemplación de la naturaleza, a la manera de una visión mística. El relato, además, pone a prueba la consistencia teórica y ética del trascendentalismo. Plantea al lector del siglo XXI una naturaleza “divina” que, no obstante, devora a los seres humanos. “People are being hurt, maimed. The sea is swallowing them up in submarine explosions. Earth is drinking their blood”. La guerra aparece como un atributo o extensión de la naturaleza y los seres humanos como criaturas impotentes para detenerla: “that hideous monster, war, is loosed and is dashing around the world. The earth is hideous with his roar. Any moment he may rush anywhere and devour”. El lenguaje utilizado reproduce el estruendo de la guerra: “Nations are hating and hissing, striking and wrecking and maiming”. En su imaginaria se cuelan visiones de los pintores del futurismo: “The sky hurtles their planes out of itself and their bodies crash and break in falling” (*H & T*: 874). La transición entre la historia humana y la naturaleza se resuelve con dos oraciones que, en otro contexto, habríamos aceptado como verso libre:

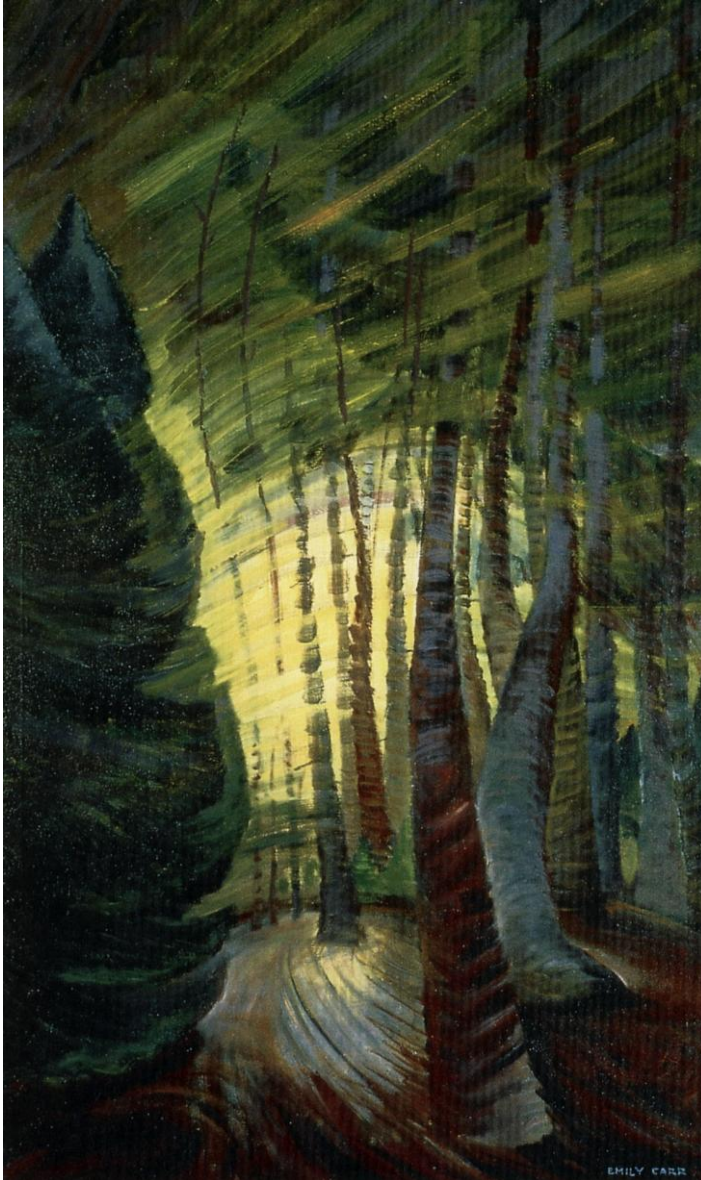
“His teeth are cruel and his talons rip.
Here in this spot is peace”

La revelación va precedida de esa quietud que Emily ha aprendido a escuchar: “Everything is quite still” y que es el germen del movimiento “but all the while she is slowly, slowly swelling to the moisture, earth loosening, moss rising,

¹²² “It is war, after days in which the whole earth has hung in an unnatural, horrible suspense” (September 3rd, 1939).

leaves taking on a shine”. La naturaleza, al fin, se expresa en una lluvia que conserva algo de la crueldad del primer párrafo: “The rain drops hits the roof with smacking little clicks, uneven and stabbing” (*H & T*: 874). Emily Carr prosigue su relato con una vuelta a lo cotidiano. En la cabaña donde se alojan, la joven Florence lee distraídamente, dos perros duermen y Blue Joseph, el periquito, desayuna. El conflicto cósmico parece resolverse con la entrada en escena de una persona joven, que representa la posibilidad del futuro humano.

La influencia del trascendentalismo en estos diarios puede hacer olvidar la presencia de una influencia anterior, la de las culturas Nativas. Hemos señalado en otra sección que las culturas indígenas son, en opinión de Carr, el modelo a seguir para el artista canadiense que busca una expresión artística autóctona. Sin embargo, esta identificación entre cultura indígena y cultura canadiense no debe ser tomada al pie de la letra; ya que, en los *Diarios* aparece documentada también una búsqueda por separado de los elementos del paisaje canadiense de la costa oeste, sin referencia a las culturas que allí se desarrollan. Sería más apropiado hablar de ambivalencia para explicar lo que Carr siente y expresa en los *Diarios* al respecto. Y creo que esta ambigüedad permite a la artista moverse entre diferentes lealtades afectivas en beneficio de su creatividad. Por supuesto se trata de un proceso inconsciente que ella termina manejando con cierta sabiduría, pero, puesto que la identificación con el paisaje es explícita, creo que es pertinente relacionarla con las necesidades de una Emily adulta que busca una expresión artística personal. Las vicisitudes y vaivenes de esa identificación corren parejos a su apasionada búsqueda como artista.



Emily Carr
Sombreness Sunlit, 1938-40

La experiencia de contacto con la naturaleza tiene un carácter proteico en el caso de Emily Carr y, en este sentido, puede apreciarse una identificación gradual con aspectos femeninos atribuidos a la naturaleza y finalmente con la figura materna. Este proceso de identidad toma la forma de un paseo por la memoria, una recreación de antiguos motivos pictóricos y literarios que retornan del olvido y piden la palabra. Esta búsqueda retrospectiva conduce al origen: a una madre que, en la primitiva evocación de Emily, tiene los caracteres de un ser mítico (“eloquent dumb great Mother”). Un año más tarde empieza a

escribir historias cortas a partir de recuerdos de su infancia: “The Cow Yard”, que forma parte de *The Book of Small*, y “One Crow” que aparecerá en *The Heart of a Peacock*. Su indagación remite de nuevo a la madre mítica (la Madre Tierra) que, como de la mano, trae a la madre de Emily Carr - si recuerdo correctamente, hasta 1934 Emily no menciona expresamente a su madre en los *Diarios* -. Esta identificación revela aspectos de confrontación con una realidad hostil representada por el padre y las hermanas de Emily. Pero da la impresión de que a Emily le resulta todavía difícil nombrar la presencia de la madre y prefiere, al final de la cita, volver al amparo de la madre tierra que, en la evocación de la Emily adulta, desempeña el papel de la madre buena, y que resulta probablemente menos conflictiva que la madre real. En la siguiente entrada del diario Carr expresa un afecto sin límites por la Madre Tierra. Es sorprendente leer esta entrada y comprender que la autora se está dirigiendo realmente a la madre tierra y no a su madre humana. Sin embargo, la expresión de su afectividad contiene una fantasía de vuelta al seno materno: “Wen I die I should like to be in you uncoffined, unshrouded, the petals of flowers against my flesh and you covering me up” y un deseo de fusión con la madre: “may I never outgrow the wholesomeness of your dear smell and flavour”.

[March 9th]

Dear Mother Earth! I think I have always specially belonged to you. I have loved from babyhood to roll upon you, to lie with my face pressed right down on to you in my sorrows. I love the look of you and the smell of you and the feel of you. When I die I should like to be in you uncoffined, unshrouded, the petals of flowers against my flesh and you covering me up. As a baby it seems I loved to roll and grovel on you. My mother told a story. A small boy and she were comparing babies. My mother seemed to be coming out on top, her baby was a girl, his a boy; hers was fat, his lean; hers sweet-

tempered and healthy, his lean and fretful. Then he found wherein his beat Mother's baby all hollow. "Anyhow, Mrs. Carr", he said, "my baby's the cleanest." I, toddling and tumbling in the garden, was earth-coated, his baby was spotless in his pram.

Another time I remember my brother-in-law trying to pay me a compliment on my return, grown-up from the Art School. "Quite a young lady," he said. "Not such a smell and flavour of Mother Earth about you." Oh, Mother Earth, may I never outgrow the wholesomeness of your dear smell and flavour! (*H & T*: 727-28).

Se puede comparar esta cita con una historia corta, incluida en el manuscrito de sus diarios no publicados, titulada "Mother" (Crean 2003: 156-60). El comienzo de la historia no puede ser más ominoso: "I shall call this story "Mother" because it's all about Father". Emily Carr nos impone la normalidad de este enunciado mediante la conjunción "because", donde el lector espera la lógica de un "although". La historia de su madre es literalmente la historia de su padre: "I wish I had known Mother before she was Mrs Father". Los únicos detalles sobre la madre son una descripción física proporcionada por un personaje que es un impostor: "This mock aunt said Mother was the sweetest little girl bride, eighteen years old. She had very dark hair and bright blue eyes and pink cheeks" (2003: 156). Por lo demás la madre de esta historia es un útero ("We were Mother's babies only until we toddled around") y una cocina destinada a satisfacer las necesidades del padre: "There was a door in the tin oven, and Mother opened it and ladled the fat from the pan over the joint to baste it" (2003: 158). Todas las necesidades del padre quedan subsumidas en el relato bajo la forma de un órgano exigente y maniático, un estómago-ogro con existencia propia: "Mother at the bottom of the table served the vegetables and pudding and pound tea and looked hurt when the stomaching God at the other end of the table raved" (2003: 159). El padre y la madre son autómatas cuyos

mecanismos mantienen el mismo ritmo: “All the while Mother was slowly, slowly slipping away. Father grew more and more silent except when he was storming at one or the other of us”. La muerte de ambos en un intervalo de dos años se expresa igualmente en términos mecánicos: “In his stern selfish way, he had allowed her to be the hub about which his life turned” (2003: 160).

La memoria se hace paso calladamente pero, a veces, irrumpe con su carga de recuerdos como cuando, en enero de 1936, Emily se muda a una casa más pequeña y las cartas, fotografías y documentos que saca del olvido le devuelven los afectos del pasado. Carr se detiene en esta experiencia a la que se refiere como “the sparks that memory ignite” y relata también la quema de muchos de estos materiales en una ceremonia ritual que parece enmascarar agresividad y resentimiento sobre el pasado¹²³.

[February 9th]

I have not touched pictures yet. This week I attack material things – chairs, tables, pots and pans and shall be very preactical – no memories. The junk has gone. The auction discards have gone. One big bonfire has blazed a thousand memories into oblivion and another waits for the match (*H & T*: 815).

La experiencia del pasado tiene siempre en Emily Carr este carácter iconoclasta. En los últimos años de su vida la necesidad de destruir el mundo viejo aparece también como la expresión de una necesidad vital de dar paso a un formidable impulso. En este punto conviene detenerse en la forma en que Emily Carr, aproximadamente un siglo después del ensayo “Nature” de Ralph W. Emerson, reinterpreta el trascendentalismo vital de una manera más trágica y

¹²³ En enero de 1938 destruye (quema) también objetos, pinturas y manuscritos de manera bastante indiscriminada (*H&T*: 870).

profunda de lo que pudo haber hecho Emerson, que no conoció la experiencia de dos guerras mundiales. En este sentido la expresión de Carr, su júbilo frente a la destrucción, puede utilizarse como otra prueba de la supervivencia del trascendentalismo en el pensamiento del siglo XX y de su capacidad para dar expresión a las preocupaciones del individuo moderno¹²⁴.

[February 21st, 1941]

The inevitable is coming; it is surfing over all. Stupendous things are happening moment by moment, terrific forces are at work. The old world is being smashed and ground and powdered. I don't think we should mourn it so much. All those marvellous cathedrals and churches were built by men who believed and worshiped. They built them to worship God in. They are now primarily for show. The holiness clinging to them was the holiness of past generations. The young have rooted God from their lives, explained him away with science. Life is nothing without God (*H&T*: 893).

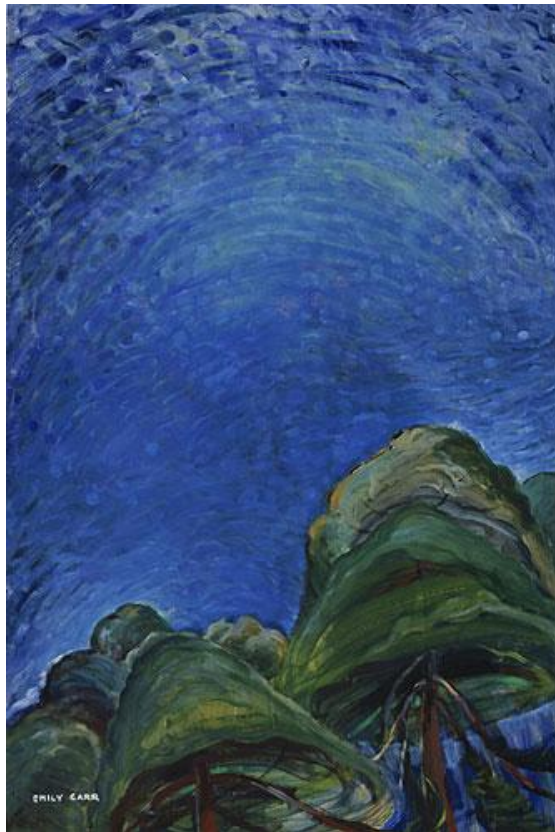
El proceso de rememoración tiene su momento de revelación a partir de 1937, cuando Emily tiene que hacer frente a una nueva etapa tras su salida del hospital. Es un momento crítico del que surge la escritura como la segunda vocación de Carr; el punto de inflexión a partir del cual Emily se convierte a partes iguales en pintora y escritora. La vuelta a viejos temas pictóricos ofrece dos aspectos: surge, por un lado, de una limitación física que le impide salir a la naturaleza en busca de nuevos temas; pero, al mismo tiempo, Emily Carr convierte esta privación en renovación artística, al reelaborar viejos bocetos (procedentes de sus viajes de 1912 y 1928) con técnicas renovadas. Una

¹²⁴ Es sorprendente la forma en que el texto de Emily Carr establece un diálogo con el principio de "Nature": "Our age is retrospective. It builds the sepulchres of the fathers. It writes biographies, histories, and criticism. The foregoing generations beheld God and nature face to face; we, through their eyes. Why should not we also enjoy an original relation to the universe?" (Emerson 2003: 35).

comparación entre su pintura de postes heráldicos del pasado y la de esta época da idea de la capacidad de Carr para rescatar la fuerza creativa del pasado. Y también ha sido necesario que pasara el tiempo para que empiecen a cobrar sentido las palabras de ese pasado: es el momento de reelaborarlo.

[February 14th]

There are stories to be worked up, things to be rooted out of the storage of young womanhood – Indian forests and deep waters. What words are there for these things, solemn big things with joy wrapped deep in their middles? Episode after episode comes back, not photographically, not the surface. I was consciously striving to reproduce; I was unconsciously absorbing. We are always hearing things we don't recognize at the moment (*H & T*: 857) .



Emily Carr
Above the Trees, c. 1939

La escritura permitirá a Emily rendirse cuentas a sí misma y asumir su posible falta de generosidad afectiva; así como aceptar la parte que otros han tenido en la formación de su identidad:

[February 2nd]

The half-thoughts that I wrote down bring back some memory of an experience. Maybe we have outgrown it now, but it helped establish our underpinnings. And all the odd people we meet in our lives, they too are grains of sand piling up to be mixed into life's foundation (*H & T*: 880).

La última entrada de su diario está fechada el 7 de marzo de 1941. La vida de la naturaleza se expresa poderosa y espléndida a través del sol, las montañas y la vegetación. La guerra aparece como un paréntesis, una pausa. De nuevo la vida recupera su pulso y Emily Carr, en la figura de demiurgo, hace entrega a los pájaros de sus parejas y hogares. La vida encuentra su realización. Casi nos olvidamos de que Emily, una anciana inválida, tiene que ser conducida por el parque y el cementerio chino.

Today Miss Auntie took me for a drive round the park and to the Chinese cemetery. The sun was powerful, the Olympics strong, delicate blue, Mount Baker white. The cat bush is already green and the weeping willows round the lake droop with the weight of flowering life, but there are no leaves yet. Everything was splendid. The lend-lease bill gas has gone through in the States. The war is staggering . . . Everything holds its breath except spring. She bursts through as strong as ever. I gave the birds their mates and nests today. They are bursting their throats. Instinct bids them carry on. They fulfil their moment; carry on, carry on, carry on.

Emily Carr murió el 2 de marzo de 1945.

3.3. Los escritos teóricos de Emily Carr: la herencia del trascendentalismo

Este capítulo presenta a Emily Carr en su faceta de teorizadora del arte. Me resisto a utilizar el término “crítica de arte” porque lo que encontramos en estos textos se parece muy poco a la crítica formal a la que normalmente damos este nombre. A lo largo de su vida Carr dio cuatro conferencias y escribió un artículo. Su primera conferencia, “Lecture on Totems”, tuvo lugar en Vancouver en 1913 para acompañar su exposición de cuadros basados en temas Nativos. En 1929 Carr decidió acogerse a su espíritu tutelar y, venciendo su resistencia a expresarse en público, escribió “Modern and Indian Art of the West Coast” para el suplemento de *The McGill News* con un contenido similar, y una presentación algo más sofisticada que la de su primera conferencia. En 1930 ofreció al público dos conferencias. La primera, con el título de “Fresh Seeing”, tuvo lugar en un encuentro del Women’s Canadian Club de Victoria y la segunda, cuyo texto se desconoce, se celebró en el Kumtucks Club de Victoria¹²⁵. En octubre de 1935 se presentó de nuevo en Victoria con “Something Plus in a Work of Art”. Las dos últimas conferencias aparecerían publicadas en 1972 con el título de *Fresh Seeing*. En 2003 se publicó por vez primera el texto “A People’s Gallery” que Emily Carr había utilizado en 1932 para proponer la creación de una galería popular de arte en Victoria (Crean 2003).

La presentación de lo primitivo y lo moderno como términos simbióticos es un rasgo sobresaliente de sus reflexiones, lo que permite profundizar en la explicación del vínculo primitivismo-modernidad. Otro rasgo singular de estos

¹²⁵ De esta conferencia solo hace referencia Edyth Hembroff-Schleicher. Su investigación es cuidadosa y sistemática y ofrece garantías (Hembroff-Schleicher 1978: 36).

escritos lo constituye la noción de lo “nacional” como elemento distintivo del arte moderno y, muy perceptivamente, en la vinculación de lo nacional con lo primitivo. Merece la pena una lectura atenta con el fin de valorar la contribución teórica de Emily Carr al concepto de “arte canadiense”, sobre todo teniendo en cuenta su aislamiento en relación con otros artistas canadienses coetáneos. Por eso sorprenden las similitudes ideológicas entre Carr y el Grupo de los Siete¹²⁶, pintores que aglutinarían las fuerzas de la modernidad en Canadá durante los años 1911 a 1931 (Reid 1970: 9).

Las tres conferencias y el artículo se caracterizan por un lenguaje muy simple, proclive a las repeticiones, carente de una línea argumental claramente definida. La única ostentación estriba en su desprecio evidente del público y la crítica convencionales. Este aspecto es un ejemplo de esa veta inagotable de rebeldía que recorre su escritura y que en la pintura es más difícil de apreciar; bien porque ha sido doblegada en el proceso primario de la escritura o porque aparece más sutilmente a través de recursos pictóricos que no son apreciables a primera vista. Son textos idiosincrásicos, retazos de una autobiografía que Carr parece haber ido escribiendo y dispersando en toda su obra escrita, abrumadores en ocasiones por el espacio que llega a ocupar la autora. Sin embargo, el lector no deja de percibir en estas trampas del estilo, cierta intención aviesa, por parte de la criatura malcriada que Emily pretende seguir siendo, la “pequeña” de *The Book of Small* o de su correspondencia con Ira Dilworth. Por tanto, procede suspender el juicio de lo que parece evidente y seguir mirando: exactamente lo que Carr prescribe para adquirir un sentido

¹²⁶ El ideario del grupo lo representa la obra de F. B. Housser, *A Canadian Movement: The Story of the Group of Seven*, escrita en 1926. Puede leerse como un manifiesto romántico y nacionalista, en el que la exaltación de la naturaleza y el paisaje de Canadá es comparable a la que Emily Carr manifiesta al referirse a la costa Oeste, su propio Canadá.

crítico. Y si el lector consigue ir más allá de la superficie de los textos, se encuentra con una reflexión continuada y profunda del proceso creativo; lo cual no sería un descubrimiento tan sorprendente, tratándose de una teorización sobre el arte.

Es necesario seguir escudriñando y escuchando para descubrir en “Lecture on Totems” y en “Modern and Indian Art of the West Coast” el germen de la obra literaria de Emily Carr, en especial de las historias indias incluidas en *Klee Wyck*. Los textos que comento a continuación narran su visión personal del proceso creativo. El sentido último de estos textos es el de una autobiografía del artista, que aúna experiencia vital y proceso artístico. Pero los textos trascienden la experiencia personal, universalizan una experiencia propia. Esto supone compartir las creencias de Carr en la trascendencia, lo cual es el motivo último de la admiración y el rechazo “visceral” que su obra suscita. Esta trascendencia no se refiere simplemente a la noción que Carr utiliza a partir de 1928 y que se interpreta habitualmente a partir de la influencia de la teosofía a través de su relación con el Grupo de los Siete. El concepto de trascendencia debe, con más precisión, relacionarse con el trascendentalismo filosófico que Emily Carr aprehendió de sus lecturas de Ralph W. Emerson y Walt Whitman, escritores que se contaban entre sus preferidos. Lo que parece evidente desde 1913, año de su conferencia sobre tótems, es el convencimiento personal de la unidad del universo y la existencia de un espíritu subyacente. Este es uno de los rasgos distintivos de sus teorías sobre el proceso creativo. Otro rasgo que merece destacarse es la manera en que se percibe la maduración artística a lo largo de estos escritos. Podríamos utilizar un símil orgánico, muy del gusto de Emily Carr, y referirnos a un proceso que tiene lugar en la oscuridad, bajo la

tierra. Hasta que, sin anunciarse, surge de las profundidades silenciosas y nos sorprende por su energía, su vitalidad y madurez.

Procede, por tanto, examinar el trascendentalismo a partir de los escritos de Emerson y Whitman que tuvieron una influencia en el pensamiento de Emily Carr. De ese legado podemos destacar, en primer lugar, los conceptos de idealismo e individualismo. Tendremos ocasión de debatir en qué medida Emerson, Whitman y Carr valoran y utilizan la noción de individualismo en relación con sus inquietudes personales y artísticas. Un segundo elemento fundamental de este legado es la concepción de *naturaleza*. Porque, si bien el discurso sobre la naturaleza se modela a partir del estilo de sus respectivos autores, es posible percibir un rasgo común: la naturaleza entendida como espíritu.

Este retorno ideológico a la naturaleza trae consigo una reinterpretación de la historia, la cual pasa a un segundo plano, como producto de la naturaleza. Aunque, a primera vista, este proceso podría considerarse como una involución, es interesante observar cómo Emerson y Whitman consiguen anclar la naturaleza y de ahí derivar sus ideas sobre el individuo libre y autosuficiente (Emerson) y sobre la democracia (Whitman). Emily Carr, en cambio, no parece haber percibido esta función “emancipadora” de la naturaleza. En su obra no hay referencias directas a la libertad del individuo, menos aún a la democracia. La influencia liberadora de la naturaleza en Carr es, en cambio, perceptible en su obra como puede apreciarse en *Klee Wyck* y en su pintura de paisajes. En relación con el legado del trascendentalismo y su influencia en Emily Carr, me voy a referir por último a la raíz filosófica de esta doctrina. El trascendentalismo traza un puente entre el estadio de naturaleza, previo a la mítica caída del hombre, y el estadio propiamente humano. De esta forma, busca recuperar esa

unión perdida entre el pensamiento humano y los procesos de la naturaleza, los cuales fueron separados como “materia” en el transcurso del crecimiento del pensamiento. Este proceso de separación de materia y pensamiento implicaba una inversión de términos: lo real era la materia y lo ideal el pensamiento. El trascendentalismo reconstruye las nociones de real e ideal: lo real es la idea que subyace a las apariencias y lo aparente es lo que se muestra ante nuestros sentidos, como si fuera diferente de nosotros. Se trata, entonces, de incorporar esa experiencia de lo aparentemente externo a la experiencia interior. Esta incorporación tiene lugar mediante una comprensión del mundo “exterior” como revelación; revelación que sólo es posible si el ser humano está abierto y alerta, si posee una mirada fresca (Emerson 2003: 17-18). El trascendentalismo permite invertir la relación entre el individuo y la historia y situar la historia individual y colectiva en una perspectiva radicalmente diferente.

Instead of regarding their identity as a historically determined consciousness that must impose itself upon the mindless matter of the wild, they were encouraged to see that their land was another expression of the soul centered in themselves, that it beckoned to them to realize their true relation with it (Emerson 2003: 19).

“Lecture on Totems” es la primera conferencia pública de Carr que se conoce. La escribió para presentar una exposición de más de doscientos cuadros con motivos Nativos y tuvo lugar en el Drummond Hall de Vancouver los días 16 y 18 de abril de 1913. Sus antecedentes se relacionan con otros hechos importantes de la vida de Emily Carr desde su regreso de Francia en octubre de 1911. Según Paula Blanchard, el 25 de marzo de 1912 Emily Carr abrió su estudio en West Broadway, Vancouver para mostrar su nuevo trabajo (1987: 124-26). La

acogida de la prensa no fue, en términos generales, desfavorable y los periódicos de Vancouver sólo recogen una crítica negativa anónima a la que Carr respondió con energía (Thom 1991). Sin embargo, si nos atenemos a los recuerdos de la propia Emily en *Growing Pains*, la recepción de su obra fue negativa, lo que la predispuso a ser cauta respecto a la pintura que podía gustar (y que ella podía exponer).

Perplexed, angry, they turned away, missing the old detail by which they had been able to find their way in painting. They couldn't see the forest for looking at the trees.

"The good old camera cannot lie. That's what we like, it shows everything," said the critics (*GP*: 437).

En julio de 1912 Carr inició un viaje pictórico, cuidadosamente meditado, por diversos territorios de la costa Noroeste de Canadá. Es difícil precisar los detalles de su itinerario, pero, a la vista de los datos actualmente disponibles, es probable que se dirigiera en primer lugar hasta la desembocadura del río Skeena y pasara unas dos semanas en esta región. A continuación se habría dirigido a las islas de la Reina Carlota (Haida Gwaii) donde habría permanecido hasta la mitad de agosto. En el viaje de vuelta habría visitado Alert Bay (‘Yalis) y otros lugares próximos (Moray 2006: 97). Durante el invierno trabajó intensamente con el material pictórico recogido y, en abril de 1913, presentó su exposición. En cuanto a la conferencia, más de una tercera parte de su contenido está basado o procede directamente de fuentes antropológicas que ya estaban anticuadas en aquella época (MacNair 1999; Crean 2003). Por otra parte, algunas de sus atribuciones se prestan a discusión. Por ejemplo, en su visita al cementerio de Alert Bay se refiere a un “pájaro del trueno” (thunderbird) con las alas

extendidas. Según investigaciones recientes se trata, en realidad, de un ave mítica cannibal llamada *huxwhukw* que utiliza su largo pico para abrir el cráneo de sus presas humanas y así devorar los sesos (MacNair 1999). En cuanto a su referencia a D'Sonoqua como una figura femenina de cara diabólica con los brazos extendidos, otros testimonios le atribuyen una identidad masculina e intenciones menos aviesas. "This figure, more than twenty feet high, was erected by a man in preparation for the occasion when his wife's family would come to pay him the marriage debt. The hands are outstretched to receive the property" (Curtis 1915: 296, citado en MacNair 1999). Sin embargo, a pesar de las posibles inexactitudes señaladas, la conferencia es de gran interés antropológico porque incluye dos relatos detallados de sagas, tal como aparecen representados en unos postes totémicos de la cultura Gitksan. El relato de la saga de Nekt coincide con el que Marius Barbeau recogería quince años más tarde (MacNair 1999).

La manera en que el texto de la conferencia está organizado es, en parte, una expresión de la ansiedad artística y el nerviosismo de Carr ante su primera aparición pública y en la redacción se detectan dos aspectos diferentes: lo que Emily Carr cree que el público espera de ella y lo que ella misma espera de su arte. En este momento ambas expectativas están aún por descubrir; paralelamente, el texto y su objetivo están todavía lejos de ser un logro. Por otra parte, la conferencia, a pesar de su candidez, admite otra lectura a contrapelo de la realidad imperante, ya que en la época en que Carr realiza sus expediciones pictórico-documentales, British Columbia, bajo la presidencia de Mc Bride, atravesaba una bonanza económica que llevaba aparejada una expansión territorial de población blanca, así como una gran actividad misionera; todo ello potenciado por una expansión industrial y la construcción del ferrocarril

(Moray 1998: 50). Podemos imaginar que el público de la conferencia necesitaba cierta concienciación para admitir que los habitantes originales de los territorios en los que ellos deseaban asentarse merecían alguna consideración.

De cualquier forma, sería un error aceptar esa imagen que Carr transmite y con la que, en parte, pretende desarmar a su público, ofreciéndose como una pintora bienintencionada, sin ninguna formación artística y únicamente interesada en “retratar fielmente” los postes totémicos con el fin de dejar un testimonio para la posteridad¹²⁷.

My object in making this collection of totem pole pictures has been to depict these wonderful relics of a passing people in their own original setting: the identical spots where they were carved and placed by the Indians in honour of their chiefs (Crean 2003: 177).

En realidad, la exposición, de la que la conferencia es una insuficiente introducción, recogía el trabajo de tres viajes de estudio, con una duración de más de siete años, realizados hasta 1913¹²⁸ y de varias estancias en poblaciones y comunidades Nativas en Canadá a partir de 1898¹²⁹ que representan de forma

¹²⁷ Esta declaración de principios no deja de ser naif porque ya en la época en que Carr empezó a dejar constancia de estos postes totémicos, algunos de ellos habían sido ya trasladados de su emplazamiento original. Por ejemplo los que tuvo ocasión de admirar en su viaje a Sitka (Alaska) en 1907 habían sido llevados hasta allí desde pueblos Haida y Tlingit para evitar que fueran destruidos (Macnair 1999).

¹²⁸ Su estancia en San Francisco tuvo lugar entre 1890 y 1893. En Inglaterra estuvo desde agosto de 1899 a junio de 1904 y en Francia desde julio de 1910 a Octubre de 1911.

¹²⁹ En 1898 viajó a Ucluelet, población Nuu-chah-nulth situada en la costa oeste de la isla de Vancouver. En 1907 se trasladó a Sitka (Alaska) y el Yukón. Durante el verano de los años 1908 y 1909 realizó diversos viajes por la costa noroeste y en 1912, en su recorrido más amplio, visitó: las islas del archipiélago de la Reina Carlota (Yan, Chaatl, Skidegate y Skedans), la región de Skeena y Naas (Kispiox, Gitwangak, Kitseukla, Gitskan y Hazelton) y Alert Bay y territorios cercanos como Guyasdoms.

espléndida la manera en que biografía y creación artística se aúnan en Emily Carr. Lo sorprendente es que se limite a narrar sus experiencias entre las poblaciones Nativas y silencie su formación artística en San Francisco, Inglaterra y Francia. “Lecture on Totems” parece hacer un flaco servicio a su autora, a no ser que imaginemos que Carr temiera presentarse al público de Vancouver como pintora moderna (como en su presentación pública de finales de marzo de 1912) y hubiera elegido, en esta ocasión, congraciarse con su audiencia ofreciendo unos motivos cercanos (al menos geográficamente) y formalmente carentes de estridencias modernas. En 1913 se presenta como una pintora canadiense autodidacta¹³⁰.

I am a Canadian born and bred. I glory in our wonderful West and I would like to leave behind me some of the relics of its first primitive greatness. These things should be to us Canadians what the ancient Britons’ relics are to the English (Crean 2003: 202-203).

En mi opinión, la razón real por la que oculta su formación artística es que la misma Carr no es capaz de reconocer en esa época sus verdaderos efectos, especialmente la influencia más reciente, fruto de su estancia en Francia. Y aunque en la conferencia sobre tótems su pintura podría aparecer como el producto exclusivo de la inspiración Nativa, Carr, posteriormente, comprendió de qué manera la pintura moderna y los motivos indios eran una misma cosa.

¹³⁰ Es interesante comparar esta declaración de nacionalismo autárquico con otra de abril de 1912. En sus declaraciones al periódico *The Vancouver Province* del 8 de abril Carr proclama su sentimiento nacionalista, limitado esta vez al oeste de Canadá, pero no tiene recato en presentarse como paladín de nuevas ideas. “I have only just found them [my inspirations] and I could not go back to the old dead way of working after having tasted the joys of the new. I am a Westerner and I am going to extract all that I can to the best of my small ability out of this big glorious West. The new ideas are big and they fit this big land” (Thom 1991: 32).

My time in France had vastly widened my view on my Indian work. I was doing bigger freer work. I attacked my material with a bolder feircer [sic] spirit. Indian art made a much deeper impression on me than it ever had before (Thom 1991: 33).

La conferencia habría servido a Carr para poner voz a un proceso de creación que seguía su propio camino firme y seguro. Este carácter instrumental de la escritura, como forma de “exorcizar” la angustia creativa, encontrará un cauce más apropiado en sus *Diarios de artista*.

Una vez presentado el contexto de “Lecture on Totems”, desearía comentar lo que revela sobre el proceso artístico. Imaginemos que, como la mayor parte de su público de 1913, no sabemos nada de arte moderno ni hemos viajado a poblaciones Nativas, pero nos interesa el trabajo del pintor. Descubrimos, entonces, que Carr trabajaba con celeridad y que boceto y obra terminada eran, en ocasiones, el mismo proceso. Sus bocetos podían ser dibujos a lapicero, acuarelas e incluso óleos sobre tabla (Thom 1998: 4). Esto exigía contar con cantidad y variedad de materiales que Carr transportaba, ella misma o con ayuda de otras personas. Al final de su estancia en cualquiera de las poblaciones que visitaba, acostumbraba montar una improvisada exposición.

It is my custom upon leaving a village to give an exhibition of all the pictures I have with me. I tack them up on the outside wall on one of the houses and invite them to come and see. I have known them even to leave a “potlatch” to come, and I find this little courtesy much appreciated (Crean 2003: 184).

Gerta Moray ha estudiado con detalle el tipo de materiales que Carr debió de llevar consigo en este ambicioso viaje del verano de 1912 (2006: 96-97). La descripción del material da una idea exacta del volumen de trabajo que Carr

consiguió realizar in situ y confirma las afirmaciones de Ian Thom (1998) sobre la capacidad de Emily para convertir una primera impresión en una pintura acabada. En un sentido más amplio, esta información confirma la expansión de su talento artístico en una época en la que, aparentemente, su pintura tiene un carácter puramente documental. Por otro lado, la flexibilidad y la habilidad de trabajar a partir de materiales y fuentes tan diversos señala un talento que se revelará años más tarde, aunque en un medio diferente, en la colección de historias *Klee Wyck*. Otra de las características de su “trabajo de campo” era la urgencia de la composición, la cual estaba dictada por consideraciones externas como la dificultad de acceso, los alojamientos precarios, o el transporte irregular; sin embargo Carr llegaría a hacer una virtud de estas limitaciones y conseguiría una disciplina visual.

I made a quick summary of the work to be done and was already deep in sketch by time the others were landed. Here I may say that this is one of the trying features of this work. Places are so difficult to get at, accommodation always meager, boats very erratic. You must therefore come quickly to your conclusions, select your objects and your view of objects. Time is so precious you dare not stop to rest up or think how tired you are. In places where there is much walking, you must shoulder a very heavy pack. The elements always have to be buffeted. Wind, showers, hot sun, incoming tides. Indians satisfied as to why you've come, etc (Crean 2003: 194-95).

Carr mantendría su creencia en la importancia de esta primera impresión y llegaría a convertir esta disciplina visual en una manera de ver, en su visión artística¹³¹. Pero ya en estas reflexiones iniciales señala dos características de su

¹³¹ “When you are out in nature she works for you. In the studio your imagination steps in, your sense of design, what you want. That is why the first sketch done on the spot smacks of

teoría artística: saber captar el espíritu de las cosas y ser fiel a la representación de ese espíritu. Sus escritos teóricos posteriores serán una reelaboración de esta visión. Procede preguntarse sobre el origen de esta teoría y Carr provee la respuesta adjudicando su inspiración a la sabiduría natural Nativa; a su capacidad para absorber la belleza y hacerla sentir a través de sus historias y su arte visual. El arte Nativo es la expresión simbólica de ideas a través de formas convencionalizadas y, por ello, incomprensibles a los no iniciados.

The primary purpose of all design and representations among primitive people was not decorative in the sense in which we use the word but symbolical of certain ideas or to represent their totems and tutelary spirits, for it was customary to carve these upon many of their personal belongings and utensils. These ideas and forms are sometimes so conventionalized as to be unreadable to us, but the symbolism is clear enough to the Indian (Crean 2003: 192).

En 1913 Emily Carr ha llegado a una comprensión profunda del significado del arte, aunque, aparentemente, siga haciendo valer su pintura como una representación fiel de los detalles externos. Es cierto, también, que su “fidelidad” se cifra en el conocimiento personal del objeto representado, con lo que ya entrevemos esa doble visión típica de Carr, que recoge los detalles externos y el espíritu de las cosas.

You must be absolutely honest and true in the depicting of a totem, for meaning is attached to every line; you must be most particular about detail and proportion. *I never*

something bigger and more vital than the fixed-up product of the studio. In the one we dominate, in the other nature does” (*Hundreds and Thousands*, Good Friday 1936).

*use the camera nor work from photos*¹³²; every pole in my collection has been studied from its actual reality in its own original setting and I have, as you might term it, been personally acquainted with every pole shown here (Crean 2003: 195).

Una vez analizado el trabajo visual latente en “Lecture on Totems” procede analizar el carácter de su textualidad, que había quedado simplemente anunciado en mi presentación de la conferencia. En aquel punto mencionaba el hecho de que la conferencia, junto con el artículo “Modern and Indian Art of the West Coast”, eran el germen de *Klee Wyck*. “Lecture on Totems” es ilustrativa de la forma en que Carr integra la experiencia personal y el aprendizaje artístico en su obra. Por un lado, muestra cómo Emily Carr ha sido capaz de apreciar valores personales de los Nativos como la sinceridad, la honestidad, el sentido del honor, el respeto por las tradiciones y la discreción a la hora de divulgarlas. Este aprecio puede ir seguido de una imitación o de un esfuerzo por adquirir esas virtudes de carácter. Al mismo tiempo, Carr percibe otras cualidades, de tipo artístico, que ella incorporará en su propia obra. Por ejemplo, elogia la habilidad de estos pueblos para narrar historias y, al mismo tiempo, las dos terceras partes de “Lecture on Totems” están construidas a partir de esos relatos orales. “A Squamish Indian tells me...” (p. 177), “One curious fact I noted...I asked what it was. Because, they answered...” (p. 183), “One of these old mythological legends told me in Kispiox ran thus...” (p. 190), “Many of them have spoken to me of this, saying...” (p. 195), “On asking them of the country I have heard some of the most beautiful and expressive descriptions” (p. 193).

Concluyo este recorrido por “Lecture on Totems” refiriéndome a otro aspecto de estos viajes, que Emily trata de manera anecdótica, con un ligero

¹³² En cursiva en el original.

toque de etnógrafa aficionada y que, una vez más, vela la importancia profunda de su experiencia. Si pensamos en la significación de su viaje a Ucluelet, tendríamos el equivalente de un rito de iniciación. Según su testimonio, debe superar en primer lugar una prueba de adaptación cultural que Emily suspende estrepitosamente. “Her heart is good and she is not stuck up and would eat clams in an Indian hut if invited”. Alas, I was put to the test later and was miserably found wanting. It wasn’t even clams but a disgusting concoction, all sitting round the pot and dipping in their spoons” (Crean 2003: 185-86). Su carácter, en cambio, pasa la prueba de fuego del patriarca Nativo, que tras un minucioso escrutinio, le impone el nombre de Klee Wyck. Carr tiene cuidado de registrar la importancia de este hecho, no sólo porque supone su aceptación social en la comunidad Nativa, sino porque conoce el significado y el poder que las culturas Nativas asignan a los nombres. “A name is not just a label to an Indian, but it is something real. Besides the common names given to them by the priest or missionary at baptism, everyone has his own special Indian name” (Crean 2003: 186). Con Klee Wyck nace una nueva Emily, capaz de enfrentarse a una nueva vida artística. Como si el nombre, a la manera del espíritu que anima todas las cosas, tuviera vida propia, “more real than their corporeal ones because more permanent and indestructible” (Crean 2003: 188). Este rito iniciático pone también de manifiesto un desajuste o incoherencia en la manera como Emily percibe el paso del tiempo en sí misma. La narración de este viaje a Ucluelet es un motivo repetido en sus escritos, y en todos se presenta como una niña o adolescente. (En “Lecture on Totems”: “I was just a little girl”. En “Modern and Indian Art of the West Coast”: “When I was fifteen”. En “Ucluelet”: “a fifteen-year-old school-girl”). En realidad en diciembre de 1898 Emily cumpliría veintisiete años. Desde el punto de vista ritual, Emily Carr

pasaba el umbral de la niñez-adolescencia e ingresaba en la edad adulta. Es cierto que su aspecto y su carácter invitaban a esta confusión y que, incluso en su edad madura, parecía más joven que otras personas a las que doblaba en edad¹³³. Sin embargo, aunque no podía aplicarse literalmente todo el significado de la ceremonia, se mantiene su carácter de rito de paso: su nacimiento como escritora y pintora Nativa. En el diseño que realizó para la portada del catálogo de la exposición “Canadian West Coast Art: Native and Modern” firmó con el nombre de Klee Wyck y su primer libro publicado tomaría este nombre como título. También puede entenderse el ritual como la aceptación de una maternidad artística.

I feel about my paintings exactly as if they were my children. They are my children, of my body, my mind, my innermost being. When people call them horrible and hideous I resent it deeply – I can't help it. I know people don't have to like my pictures but when they condemn them I feel like a mother protecting her young. I don't wish to speak about them to those who are unsympathetic towards them (Burns 1967: 230).

Podemos ampliar esta metáfora del rito de paso e incluir en ella una dimensión de aprendizaje que ayude a entender el proceso creativo de Carr y haga más comprensibles ciertas incoherencias ya comentadas, como el hecho de que en “Lecture on Totems” la influencia francesa quede absolutamente eclipsada. Creo que todos los procesos creativos contienen periodos de oscuridad, en los que el artista camina a tientas y se expresa con balbuceos. Posiblemente la noche oscura de Emily Carr tuvo lugar después del verano de

¹³³ A este respecto tenemos el testimonio de su amiga Flora Hamilton Burns. “Being treated as a mere child left such an imprint upon Emily that in her autobiography she frequently refers to herself as years younger than she actually was, and indeed affected her personality to such an extent that in England, in her (late) thirties, she was constantly addressed as “child” by intimate friends” (Burns 1967: 223).

1912, a su regreso de un fructífero viaje por las islas del archipiélago de la Reina Carlota y la región de Skeena, cuando tuvo que enfrentarse a dos fuerzas en conflicto: el poderoso y primitivo espíritu Nativo y la modernidad europea. No es sorprendente que se pusiera a trabajar como si estuviera poseída por algún espíritu. Sin embargo, su obra ponía de manifiesto este conflicto, lo cual perjudicaría también su imagen como pintora documentalista¹³⁴.

¿Quién era la autora de “Lecture on Totems”: una pintora documentalista o una artista “who exhibits nothing but work of an excited and vitiated imagination”¹³⁵? Ninguna de las dos como descubrirían Carr y el público.

En junio de 1929, Emily Carr escribió un artículo periodístico para el suplemento de *The McGill News*. “Modern and Indian Art of the West Coast” escrito en un lenguaje muy sencillo y alejado de toda retórica crítica o artística ofrece esa impresión de simplicidad, de amateurismo que ya habíamos observado en “Lecture on Totems”. Estilísticamente tiene una cualidad más suelta y enérgica que “Lecture on Totems”, que se resentía de la inclusión de largos párrafos eruditos tomados casi literalmente de otras fuentes. Dichas inclusiones no aportaban realmente nada al contenido y su presencia se podría explicar por la necesidad de Carr de validar su propia experiencia.

En “Modern and Indian Art”, Emily Carr parece haberse liberado de la necesidad imperiosa de legitimar sus opiniones, y es su propia voz la que suena a lo largo de un artículo, que en su elocuencia, tiene mucho de discurso. La organización del texto se ciñe a las indicaciones del título. En los cinco primeros párrafos de “Modern and Indian Art”, Carr presenta el tema del “arte moderno”

¹³⁴ Ian Thom cree que el conflicto entre Carr artista y Carr documentalista fue una de las razones por las que el gobierno provincial de British Columbia se negó a comprar su colección en 1913 (Thom 1998: 7). Carr también había solicitado a esta institución que se comprometiera a financiar su proyecto documental (Macnair 1999).

¹³⁵ *The Vancouver Province*, 3 April 1912, autor anónimo (citado en Thom 1999: 31).

en relación con su negativa recepción en Canadá y articula su contenido haciéndolo equivalente al arte del Grupo de los Siete. A continuación, presenta el arte Nativo: “the oldest/the most modern”, con dos superlativos yuxtapuestos. Tres líneas son suficientes para sacar adelante la segunda parte del título. Como declaración de principios, el artículo podría haber concluido aquí. A simple vista, el arte moderno y el arte Nativo podrían pensarse como autosuficientes e independientes. Sin embargo, Carr tiene un interés o compromiso que cumplir: debe presentar la pintura del Grupo de los Siete, y en segundo plano su propia obra, como el epítome del espíritu canadiense, sin olvidar su deuda con la tradición Nativa a la que ya había rendido tributo en su “Lecture on Totems” de 1913. Para ello establece una relación entre “moderno” y “nativo” e invoca el “nacionalismo” para sellar esta unión¹³⁶.

The Indians of the west coast of Canada have an art that may be termed essentially ‘Canadian’ for in inspiration, production, and material it is of Canada’s very essence, and can take its place beside the art of any nation (Carr 1929: 18-19).

Y no tiene problemas en justificar su afirmación. Por una parte, presenta el arte Nativo sin ninguna mediación cultural, como surgido de la tierra, con una pincelada de tosquedad incluso: “His [the Indian’s] materials, crude though they were, were of the country itself, and part of the very thing he was trying to express. Taken straight from nature and prepared with his own hands, they had

¹³⁶ Podría compararse esta noción de nacionalismo con el “nativismo” de Walt Whitman. El nacionalismo de Emily Carr es “nativista” de una manera inclusiva; ya que reconoce la existencia de una población Aborigen. El nacionalismo “nativista” de Whitman, por el contrario, es exclusivista. Su concepto de americanismo, tal como aparece en las dos primeras ediciones de *Leaves of Grass*, cuando el nativismo estaba en su apogeo, se resiste a incluir a los tres millones de inmigrantes que entre 1845 y 1855 llegaron a Estados Unidos. Este periodo coincide con la hegemonía de los *Know-Nothings*, movimiento fuertemente nacionalista que supo utilizar el miedo inspirado por la llegada de una población inmigrante, en su mayoría católica y partidaria de la esclavitud. (Greenspan 1997: 86-87).

a much fuller and closer connection with his work than commercially prepared material . . .” (Carr 1929: 19). Por otro lado, ese artista natural aparece dotado de unas cualidades que, curiosamente, responden más a las aspiraciones y preocupaciones de Carr que a lo que sabemos de los artistas Nativos. Prácticamente una página entera para hacer el retrato del artista, con trazos de deseos y de frustraciones personales. Esa es también la forma que tiene Carr de encontrar un sentido a su “oscuridad”, a los años transcurridos desde 1913 hasta 1927, en los que su actividad pictórica se redujo drásticamente. Emily Carr nos permite entender que el artista está dotado de una mirada sabia capaz de buscar bajo la superficie una forma de realidad subyacente:

The artists have searched beneath the surface for the hidden thing which is felt rather than seen, the ‘reality’ in fact which underlies everything . . . The totem poles showing the heraldic crests and depicting deeds of valor and mythological stories connected with the people were the pride and glory of the whole tribe and it was for that glory he worked, not personal recognition . . . Yet it seems to me that it was this very obscurity and freedom from personal recognition, that allowed the latter to work free and unfettered (Carr 1929: 19-20).

Esa vuelta de tuerca para hacer aparecer al artista Nativo como un antecedente del trascendentalismo podría considerarse fruto de la influencia de Lawren Harris; sin embargo, ya comenté, a propósito de “Lecture on Totems”, que este rasgo está presente tempranamente en los escritos de Carr y es atribuible a su lectura de Ralph W. Emerson y Walt Whitman. A continuación propongo una interpretación de “Modern and Indian Art” a partir del ensayo “Nature” de Emerson y de “Democratic Vistas” de Whitman. “Nature”, escrito en 1836, es una reflexión teórica y poética sobre la naturaleza en clave

trascendentalista. En “Democratic Vistas”¹³⁷ (Miller 1959) el trascendentalismo idílico de Emerson adquiere resonancias urbanas y anuncia el advenimiento de una cultura de masas, aún incipiente, que Whitman supo captar en sus miserias y posibilidades utópicas.

“Nature” arranca del mismo supuesto básico que “Modern and Indian Art”: la necesidad de buscar una expresión artística propia, acorde con las realidades geográficas y culturales. “There are new lands, new men, new thoughts. Let us demand our own works and laws and worship”. Emerson hace depender esta búsqueda de un rechazo a la forma de ver heredada del pasado e invita a sus lectores a establecer una nueva relación con el universo.

Our age is retrospective. It builds the sepulchres of the fathers. It writes biographies, histories, and criticism. The foregoing generations beheld God and nature face to face; we, through their eyes. Why should not we also enjoy an original relation to the universe? (Emerson 2003: 35).

Whitman inicia “Democratic Vistas” con esta misma melodía del nuevo mundo y en su primer movimiento inserta un par de notas características: el tema de la democracia y el del “destino” americano.

For our New World I consider far less important for what it has done, or what it is, than for the results to come. Sole among nationalities, these States have assumed the task to put in forms of lasting power and practicality, on areas of amplitude rivalling the operations of the physical kosmos, the moral political speculations of ages, long, long deferre’d, the democratic republican principle, and the theory of development and perfection by voluntary standards, and self-reliance (Miller 1959: 455).

¹³⁷ En 1867 Whitman había publicado en la revista neoyorquina *Galaxy* un ensayo en prosa titulado “Democracy”, que fue ampliando en los años siguientes hasta darle su forma definitiva en “Democratic Vistas” de 1870.

Emerson procede en su ensayo a desplegar su noción de “visión” con el propósito de enseñar a ver; ya que , en su opinión, pocos adultos saben ver la naturaleza. La visión de la naturaleza tendría la virtud de restaurar la unión entre la razón y la fe, al sugerir a quien la contempla una relación oculta entre el hombre y el mundo vegetal. Pero esta visión sólo es posible mediante un delicado equilibrio entre búsqueda activa y contemplación.

Yet it is certain that the power to produce this delight does not reside in nature, but in man, or in a harmony of both. It is necessary to use these pleasures with great temperance. For nature is not always tricked in holiday attire, but the same scene which yesterday breathed perfume and glittered as for the frolic of the nymphs is overspread with melancholy to-day (Emerson 2003: 39).

Emily Carr apreciaba, igualmente, esta calidad particular de la visión. En “Modern and Indian Art” la considera atributo esencial del artista: “The artists have searched beneath the surface for the hidden thing which is felt rather than seen, the ‘reality’ in fact which underlies everything” (Carr 1929: 19). Este reencuentro del individuo consigo mismo, propiciado por la naturaleza, adquiere en “Democratic Vistas” una dimensión especial. Whitman parte de la realidad de una persona alienada, separada de su ser propio a causa de los refinamientos de la civilización y propicia un retorno a la simplicidad, a cierta rudeza “masculina” con la que los pintores del Grupo de los Siete se habrían identificado. De acuerdo con Ezra Greenspan, la vuelta a la naturaleza en Whitman tendría también el carácter de una purificación o limpieza que habría servido de antídoto a la corrupción política de los gobiernos de la década de 1850 (Greenspan 1997: 88-89).

In our times, refinement and delicatessen are not only attended to sufficiently, but threaten to eat us up, like a cancer. Already, the democratic genius watches, ill-pleased, these tendencies. Provision for a little healthy rudeness, savage virtue, justification of what one has in one's self, whatever it is, is demanded. Negative qualities, even deficiencies, would be a relief. Singleness and normal simplicity and separation, amid this more and more complex, more and more artificialized state of society – how pensively we yearn for them! How we would welcome their return! (Miller 1959: 478).

Una vez establecido el puente entre el arte moderno y el arte Nativo, Emily Carr se dirige específicamente a los pintores del oeste de Canadá para que, siguiendo el ejemplo de los artistas Nativos, se dediquen a buscar una forma propia de expresión.

What are we Canadian artists of the west going to do with our art? We are young yet, and are only slowly finding a way, but are we obliged to be deck ourselves in borrowed plumes and copy art born of other countries and not ours? Shall we try to make Canada look English or French or Italian by painting conscientiously in a style that does not belong to us? Or shall we search as the Indian did, amid our own surroundings and material, for something of our own through which to express ourselves, and make for ourselves garments of our own spinning to fit our needs and become a very part of us? (Carr 1929: 20).

En este punto encontramos el germen del futuro ideario estético que Carr desarrollará en “Fresh Seeing” y “The Something Plus in a Work of Art”. En el artículo de 1929 el arte canadiense aparece como un producto colectivo y su autora se dirige constantemente a un “nosotros”. Comparemos esta visión de la colectividad con la noción personalista de Whitman en “Democratic Vistas” y su

insistencia en defender la singularidad individual como la condición para una nueva estética americana.

The problem, as it seems to me, presented to the New World, is, under permanent law and order, and after preserving cohesion, at all hazards, to vitalize man's free play of special Personalism, recognizing in it something that calls ever more to be considered, fed, and adopted as the sub-stratum for the best that belongs to us, including the new aesthetics of our future (Miller 1959: 479).

En Whitman el discurso sobre una cultura propiamente americana está cuidadosamente elaborado a través de la imbricación de dos conceptos: individualidad y democracia, que se presentan como las caras de una misma moneda. En este contexto el problema de las masas aparece como una contradicción que hay que reconciliar.

But the mass, or lump character, for imperative reasons, is to be ever carefully weigh'd, borne in mind, and provided for. Only from it, and from its proper regulation and potency, comes the other, comes the chance of individualism. The two are contradictory, but our task is to reconcile them (1959: 463).

Emerson, por su parte, es mucho más reticente a la hora de valorar el papel de las masas. Su insistencia en el individuo autosuficiente parece una reacción ante los posibles excesos del gobierno de la mayoría. Ante el peligro de que una colectividad tiranice y monopolice el pensamiento de los individuos, Emerson destaca el papel del individuo, el sentido de su originalidad.

Let there be one man, let there be truth & virtue in one man, in two men, in ten men, then can there be concert: then is concert for the first time posible; now nothing is gained by adding zeroes, but when there is love & truth, these do naturally & necessarily cohabit, cooperate, & bless¹³⁸.

Volviendo al texto de "Modern and Indian Art", las líneas citadas anteriormente pueden interpretarse también como un llamamiento a crear un movimiento pictórico moderno, exclusivo o particular en el oeste de Canadá; aunque es posible que las palabras de Carr se deban igualmente a su reciente descubrimiento del Grupo de los Siete y a su deseo de encontrar una fraternidad semejante en su Canadá. La convocatoria de Carr a los artistas de su tierra sorprende, retrospectivamente, por su intrepidez en revelar al público de su tiempo unos orígenes que pocos canadienses de origen europeo o americano habrían estado dispuestos a aceptar. Esta revelación y legitimación de los orígenes le permite dar un paso más para presentar esta nueva pintura canadiense como una forma de religión para los artistas canadienses blancos de la misma manera que los artistas canadienses Nativos sostienen su creencia en los tótems. A mi parecer, la manera en que Carr generaliza "nosotros" y "los indios" permite ampliar el sentido del texto como un paralelismo entre nacionalismo y religión laica.

We may not believe in totems, but we believe in our country; and if we approach our work as the Indian did with his singleness of purpose and determination to strive for the big thing that means Canada herself, and not hamper ourselves by wondering if our things will sell, or if they will please the public or bring us popularity or fame, but busy

¹³⁸ Diario de Emerson abril 1841. Citado en Emerson 2003: 23.

ourselves by trying to get near to the heart of things, however crude our work may be, it is liable to more sincere and genuine (Carr 1929: 20).

No obstante, el optimismo nacionalista de Carr queda atrapado en sus propias contradicciones, derivadas de la imposibilidad de hacer compatibles las legítimas aspiraciones de los pioneros en los nuevos territorios, con las de los habitantes originales de esas tierras. Carr parece entrever esos obstáculos: (“they found themselves confronted by many new and perplexing problems”) pero no llega a comprender las consecuencias de su propio argumento, deslumbrada por ese espléndido aislamiento, que ahora a ella se le presenta en todas sus virtudes, cuando, precisamente, acaba de romper su propio aislamiento como artista.

In the meantime let the Canadian artist who wishes to pioneer and experiment remember that when the old pioneer settlers came to Canada they found themselves confronted by many new and perplexing problems. The new country required different handling from the old, where generations of workers had tamed the land. Our possibilities are big –limitless- our very isolation from art centres should make it easier for us to be ourselves (Carr 1929: 20).

Aunque el Grupo de los Siete había conseguido naturalizar el tándem modernismo-nacionalismo, la unión de ambos términos no dejaba de ser un producto peculiarmente canadiense, si lo comparamos con la tradición internacionalista del modernismo europeo. Para justificar este difícil empeño habían recurrido a teorías teosóficas sobre la naturaleza y la creatividad, de la misma manera que la literatura y el arte del periodo romántico habían invocado las suyas. Esta dependencia del Grupo con respecto a criterios extra-pictóricos

terminó siendo un lastre: por un lado, porque impidió un juicio objetivo sobre los logros de su pintura; por otro, porque influyó negativamente en el desarrollo posterior de la pintura canadiense, en especial, de movimientos con una proyección europea o internacional (Fenton 1978: 14). El artículo de Carr es, hasta este punto, reflejo de sus capacidades artísticas. Ha sabido relacionar en la superficie del texto motivos diferentes y se las ha ingeniado para atraer la atención del público hacia los temas que ella desea, situándolos ante una luz favorecedora. Carr cree llegado el momento de presentarse como artista moderna e india de la Costa Oeste, aunque en su presentación no considere necesario justificar sus credenciales modernas y nos ofrezca en cambio una reedición de sus viajes pictóricos en los que, al igual que en “Lecture on Totems”, sigue apareciendo como una pintora documentalista.

First I sketched in a desultory way just for the joy of it, but by and by I began to realize that these things were passing and I started in earnest to make a collection of paintings of the villages and totem poles (Carr 1929: 21).

A pesar de ello, también se aprecian algunos cambios de perspectiva o enfoque de su actividad pictórica, que, en algunos aspectos, parece más el relato de una expedición que un viaje de estudio. Sorprende que las dificultades técnicas y expresivas se traduzcan en dificultades físicas y sorprende también la exaltación y euforia de la narración.

You must learn to feel the pride of the Indian in his ancestors, and the pinch of the cold, raw damp of the west coast, and the smell and flavor of the wood smoke, and the sting of it in your eyes, and the awful torment of the mosquitoes, and the closeness of mother earth and the lonely brooding silence of the vast west (Carr 1929: 21).

Esta dimensión heroica de la actividad pictórica y del pintor, ausente en “Lecture on Totems”, es probablemente una aportación del Grupo de los Siete. Este grupo de pintores representaba una imagen de contacto y de lucha con los elementos que le hacía aceptable ante el público, aunque su pintura pudiera no serlo. Fue H.B. Housser, el creador de esta formación artística, el que impuso tales exigencias al pintor canadiense.

This task demands a new type of artist; one who divests himself of the velvet coat and flowing tie of his caste, puts on the outfit of the bushwhacker and prospector; closes with his environment; paddles, portages and makes camp; sleeps in the out-of-doors under the stars; climbs mountains with his sketch box on his back (Housser 1926: 15).

Los pintores del grupo aceptaron con entusiasmo estas expectativas. A.Y. Jackson sostenía en 1943: “I am not going to pretend it is necessary for artists to be explorers, but it would create a lot more respect for the craft if the artists brought back hard-won impressions of places where the going was tough¹³⁹”.

La cita última de Carr introduce el paisaje como parte sustancial de esa pintura canadiense y ésta es también una nota novedosa en su ideario. Otro aspecto destacable en “Modern and Indian Art” es la comprensión del arte Nativo como una fuerza capaz de sobrevivir al difícil presente y resurgir en el futuro con una forma diferente. La creencia en la vitalidad del arte Nativo es patente también en “Lecture on Totems”, aunque entonces parecía eclipsada por los testimonios frecuentes sobre su decadencia o desaparición. En 1929, Carr parece haber llegado a una comprensión distinta de esa decadencia y concluye

¹³⁹ A.Y. Jackson, “The Tom Thomson Film”, December 1943. Discurso de A. Y. Jackson con motivo de la presentación en Toronto de la película de Tom Thomson “West Wind” (citado en Reid 1970: 10).

su artículo con una apuesta por la supervivencia del arte Nativo a pesar de las evidencias:

The old places and the old people are passing away rapidly. Last year I went north again, the first time for several years. Few poles are left, few old type houses, and very few old people. Yet the spirit of the Indian still haunts the old spots. What we are trying to remember they are trying to forget. The young people are fast absorbing the white man's ways, and are half ashamed of these things now. But by and by when the white race has absorbed them, something deep down within them must surely respond to the great art of their past (Carr 1929: 22).

El análisis del artículo nos ha permitido una primera aproximación a la actividad creativa y artística de Emily Carr en torno a 1929. Sin embargo, es necesario ampliar el marco de referencia y situar el artículo en relación con dos hechos fundamentales que tienen lugar antes de junio de 1929. En 1927 se celebra la exposición “Canadian West Coast Art: Native and Modern” en la que Carr tiene la oportunidad de participar. Su inclusión prácticamente fortuita en esta exposición marcaría el comienzo de una nueva etapa personal y artística. El segundo hecho importante, consecuencia directa de su descubrimiento por parte del mundo artístico de Canadá, es su viaje en el verano de 1928 a Alert Bay (Yalis), los valles del Skeena y el Nass y las Islas de la Reina Carlota (Haida Gwaii), lugares que, en su mayoría, ya había visitado en otro inolvidable recorrido en verano de 1912.

La exposición de 1927, así como la significación de Emily Carr con respecto a aquella, ha sido objeto de innumerables estudios que arrojan información muy interesante sobre el marco social y político de aquel momento. La participación de Emily Carr, a pesar de que su presencia fuera el resultado de

decisiones de última hora, resultó ser un acierto completo. De hecho, retrospectivamente, se puede poner en duda la idea extendida de que, gracias a “Canadian West Coast Art”, Carr descubrió al Grupo de los Siete y el arte canadiense, y afirmar que aquella exposición llegó a adquirir un aura mítica a través del arte de Emily Carr, de igual forma que el prestigio del mencionado grupo se vio acrecentado a partir de la relación de esta fraternidad masculina con la pintora de la Costa Oeste. La muestra, inaugurada el 2 de diciembre de 1927 en Ottawa en la Galería Nacional de Canadá, tenía mucho de exposición etnográfica a causa de la influencia de uno de sus organizadores, el etnógrafo Marius Barbeau. Trescientos quince objetos procedentes de las culturas Tsimshian, Haida, Kwakwaka’wakw (Kwakiutl), Nuxalk (Bella Coola), Nuuchah-nulth (Nootka), Heiltsuk (Bella Bella) y Tlingit competían con representaciones pictóricas de artistas blancos americanos que se habían inspirado en algunas de estas regiones (Hill 2006: 93). La obra de Edwin Colgate, A.Y. Jackson y W. Langdon Kihn, entre otros, daba cuenta de la aportación moderna a la que se refería el título de la exposición y equilibraba el peso etnográfico del conjunto. Emily Carr, en cambio, devolvía la exposición y su propia obra a su contexto más propiamente etnográfico con su aportación de cerámica, alfombras, tejidos y cuadros de pueblos y tótems de las culturas Tlingit, Gitxan, Kwakwaka’wakw y Haida¹⁴⁰. Otro de los resultados positivos de la participación de Emily Carr fue la ampliación del espectro de culturas Nativas

¹⁴⁰ Emily Carr había enviado sesenta y cinco óleos y acuarelas procedentes del periodo 1907 a 1912, de los cuales se seleccionaron treinta y uno (Hill 2006: 96).

cuya representación, de otra forma, habría quedado reducida a la región de Skeena¹⁴¹.

La influencia de Marius Barbeau se hizo sentir en la orientación y el sentido final de la exposición y llegó a ocultar el objetivo artístico que Eric Brown, director de la National Gallery y coorganizador, se proponía: validar el arte Nativo de la Costa Noroeste situándolo al lado de la obra de pintores canadienses que habían registrado sus impresiones de aquellos lugares, con el fin de analizar su posible interrelación. Pero en la visión de Barbeau los actores de esta interrelación no tenían las mismas oportunidades, ya que la admiración y respeto de Barbeau por las culturas Nativas implicaba, desgraciadamente, la creencia en su inevitable decadencia y desaparición. Bajo este prisma, sus cualidades innegables como etnógrafo aparecen como inapropiadas para organizar una exposición “visual”. Más, si tenemos en cuenta que la línea de investigación de Barbeau hasta 1923 se había centrado en tradiciones orales¹⁴². Por otro lado, la validación que del arte Aborigen hacía esta exposición contrastaba con la realidad de estas culturas, sometidas a duras condiciones de vida y víctimas de una política que tenía por objeto la asimilación de la población Nativa y que se concretó en un programa de enseñanza en internados (residential schools) a los que se obligaba a asistir a la población infantil y que suponía la separación radical de sus culturas de origen. En cuanto a las reclamaciones territoriales de los Nativos, el gobierno federal declaró ilegal en 1927 la recogida de fondos con fines de reclamación en los tribunales (Moray 1998: 47; Hill 2006: 95). En este trasfondo, ciertamente conflictivo y

¹⁴¹ Las acuarelas y grabados pintados en ‘Yalis (Alert Bay) y Mi’mkwamlis (Mimquimlees) por Walter J. Phillips contribuyeron también a una mayor variedad, pero, al igual que con Emily Carr, la decisión de incluirlos se produjo en el último momento (Hill 2006: 112).

¹⁴² En mayo de 1923 Barbeau había publicado un artículo sobre pueblos Nuu-chah-nulth, Stoney, Cree y Pies negros y utilizó ilustraciones del pintor Langdon Kihn (Hill 2006: 101).

contradictorio, tiene lugar el ingreso de Emily Carr en la escena artística canadiense a través de Eric Brown o quizá de Marius Barbeau; ya que, en lo que se refiere a las circunstancias de su relación con Brown y Barbeau, reina una confusión absoluta. Las fuentes más antiguas señalan que Emily Carr y Marius Barbeau se conocían desde mucho antes de diciembre de 1927.

Según Flora Hamilton Burns, Barbeau había oído hablar de Emily Carr y de su pintura durante un viaje de estudio a Port Simpson en 1916, a través de su intérprete Nativo, Lazarus Moody, el cual había sido el guía de Carr en su viaje de 1912 por el valle de Skeena. Parece ser que Barbeau intentó localizar a Emily, pero que ella no quiso enseñarle sus cuadros. Barbeau la visitó de nuevo en 1920 y tuvo ocasión de ver su obra. En 1926, en su tercera visita, Barbeau seleccionó sesenta obras para la exposición de la Galería Nacional de Canadá (Burns 1967: 232). La versión de Ruth Humphrey (1958: 232) es muy parecida con el añadido de que en la visita de 1926, Barbeau iba acompañado de Eric Brown. En 1974, Maria Tippettt pone en duda buena parte de la historia. Afirma que no hay pruebas de que Barbeau visitara o comprara obra de Carr antes de 1926. En cambio cree que Eric Brown conocía la existencia de Carr y de su pintura desde 1921. Lo único que puede afirmarse es que durante los preparativos para la exposición de 1927, Barbeau le sugirió a Eric Brown que tomara en consideración la obra de Carr (Tippettt 1974). Charles C. Hill reinterpreta las pruebas existentes y afirma que cuatro meses antes de la exposición, tanto Brown como Barbeau desconocían la existencia de Carr (y de su obra) y que hasta 1927 no habían visto su obra (Hill 2006: 95). Esta es la misma línea interpretativa adoptada en la redacción de "To the Totem Forests: Emily Carr and Contemporaries Interpret Coastal Villages" (McNair 1999).

De acuerdo con Charles C. Hill, Eric Brown viajó al oeste de Canadá en verano de 1927 para ofrecer una serie de conferencias y fue en Victoria donde, a instancias de Barbeau, visitó a Emily Carr por primera vez y le pidió cuadros y cerámica para la exposición que estaba preparando. Curiosamente las “contradicciones” de la pintura de Carr entre lo etnográfico y lo pictórico satisfacían los intereses en conflicto de los organizadores de la exposición.

For Brown, Carr represented a talented western-Canadian modernist inspired by her local environment, one to be promoted in response to criticisms from the West of neglect by the national institution. For Barbeau, Carr’s paintings constituted earlier visual documents of villages in which he had worked, as well as others he had never visited, and of poles since rotten, destroyed, or sold and removed (Hill 2006: 111).

El repentino salto a la fama de Emily Carr, después de tantos años de práctico anonimato, queda subrayado por dos hechos añadidos: Carr es la única artista que aparece mencionada en la introducción que escribió Brown para la exposición y fue, además, la encargada de ilustrar la portada del catálogo, a su llegada a Ottawa. El impacto de esta exposición en la trayectoria posterior de Carr es innegable, aunque no ayudó en las ventas de sus cuadros, a pesar de los esfuerzos de Barbeau por buscar compradores¹⁴³. La National Gallery de Ottawa se limitó a adquirir tres acuarelas y Emily Carr vendió algunas piezas de cerámica y alfombras. Con el aliciente económico, su renovado entusiasmo vital motivó su vuelta a la pintura y a los viajes. En verano de 1928 Carr decidió regresar a algunos de los territorios y poblaciones que había visitado en 1912.

¹⁴³ Marius Barbeau se puso en contacto con Indian Affairs y animó al Museo Nacional para que comprara diez cuadros con postes heráldicos que no estaban documentados (Hill 2006: 119).

El artículo de 1929 no da prácticamente cuenta de las profundas transformaciones producidas en la vida y obra de Carr, excepto el párrafo final, que hace referencia al viaje de 1928, donde contrasta las impresiones producidas en ambas expediciones: “Last year I went north again, the first time for several years. Few poles are left, few old type houses, and very few old people” (Carr 1929: 22). Tendremos ocasión de analizar los cambios producidos en su pintura en el capítulo correspondiente. Por el momento, continuamos nuestro recorrido por los escritos teóricos de Emily Carr. Llegamos a dos conferencias impartidas en 1930 y 1935, publicadas por primera vez en 1972 con el título de *Fresh Seeing*. La primera de estas conferencias tuvo lugar el 4 de marzo de 1930 en el Cristal Garden del Victoria Women’s Canadian Club para celebrar la primera exposición antológica de Carr en su ciudad natal. La segunda tuvo como marco la Escuela Normal de Victoria con un público formado por alumnos y personal de la escuela.

Ambas conferencias se caracterizan por ser más analíticas que los dos textos teóricos ya comentados y por proporcionar una información más actual y precisa sobre las circunstancias de la formación y el proceso artístico de su autora. A través de la selección y organización temática ofrecen un panorama de sus inquietudes y, gracias a la claridad de su visión, permiten adivinar la pintura de la etapa final de Carr. Se trata de una capacidad premonitoria que Lawren Harris no habría encontrado tan sorprendente: “Sometimes, indeed often, we work on a theme with an unformed idea and, when it has passed through the process, its final result is something we could never have predicted when we commenced”(GP: 456).

El texto de “Fresh Seeing” está articulado en torno a cuatro puntos: en primer lugar, la formación artística de Emily Carr; en segundo lugar, la teoría

del arte creativo y de los diferentes tipos de visión (la versión “canadiense” o “teosófica” de los cuatro tipos de visión de Roger Fry), el tercer punto es un homenaje al Grupo de los Siete seguido de un llamamiento a los pintores modernos canadienses y, en el cuarto y último punto, Carr hace una breve y sencilla presentación de su obra y de la exposición. De esta simple enumeración de temas se desprenden algunas impresiones: la importancia del proceso creativo de la pintura frente a aspectos más anecdóticos o personales, el reconocimiento de las influencias adquiridas y el hecho de poner en un segundo plano los logros personales en aras de una visión trascendental de la pintura. Todos estos son aspectos novedosos, especialmente destacables si los comparamos con el artículo “Modern and Indian Art of the West Coast” escrito menos de un año antes, y del cual se percibe más de un eco en “Fresh Seeing” a través de la mención elogiosa al Grupo de los Siete y del llamamiento a los artistas canadienses.

Emily Carr hace un relato de su formación artística, presentando su confusión y asombro ante el descubrimiento de la pintura moderna durante su estancia en París en 1911. Sus palabras transmiten inmediatez y naturalidad: son un recurso para hacer plausible su defensa del arte moderno ante una audiencia que Carr imagina remisa a escuchar el mensaje: “I hate like poison to talk. Artists talk in paint - words do not come easily. But I have put my hate in my pocket because I know many of you cordially detest “Modern Art” (Carr 1972: 7). Decide presentar el arte moderno como una cuestión vital, algo que tiene que ver con la manera de decir las cosas. De hecho, de sus recuerdos de Francia selecciona la influencia de la esposa de William Henry Phelan Gibb, aunque fuera él su verdadero maestro: “When I went to Paris in 1911 I was lucky enough to have an introduction to a very modern artist . . . Later I took lessons from

him. Yet, strange to say, it was his wife, who was not an artist at all, that first gave me very many of the vital little sidelights on modern art” (Carr 1972: 7). Con esta reminiscencia introduce el tema principal de su exposición: el arte creativo. Se trata de un concepto clave para la comprensión de la obra de Carr y condensa contenidos procedentes de sus lecturas de Emerson y Whitman, de los consejos impartidos por Lawren Harris y de teorías sobre el arte a las que tuvo acceso a través de fuentes directas o por medio de personas cuyas opiniones merecieron su consideración.

Carr elabora el concepto de “arte creativo” a partir de aproximaciones. Comienza refiriéndose a la diferencia entre la reproducción fiel de la realidad y el hecho de añadir a la composición algo personal. En esa adición cifra el arte creativo, que glosará algo más adelante como una experiencia inefable. Estos meandros expresivos traducen las dificultades del proceso creativo y, como recurso retórico, logran transmitir a la audiencia ese lugar esquivo entre lo fortuito y lo disciplinado de donde surge el Arte. Ese algo creativo, que surge del artista y que expresa la fuerza que late en todas las cosas (Carr 1972: 34).

The joy of the artist is in the creating, the making of his picture. When he has gone as far as he understands, pushed it to the limits of his knowledge and experience, then for him that picture is a thing of the past, over and done with. It then passes on to the onlooker to get out of it what there is for him in it, for what appeals to him, what speaks to him (Carr 1972: 20).

Ralph W. Emerson en su ensayo “Nature” elabora el concepto de “creación” a partir de la idea de Belleza, que él relaciona con el sentido de la palabra griega *cosmos*. La belleza está ligada a las formas de la naturaleza y en

la estética emersoniana el arte consiste en la creación de belleza y el placer del espectador deriva de la contemplación de estas formas.

The ancient Greeks called the world *kōσμος*, beauty. Such is the constitution of all things, or such the plastic power of the human eye, that the primary forms, as the sky, the mountain, the tree, the animal, give us a delight *in and for themselves*; a pleasure arising from outline, color, motion, and grouping (Emerson 2003: 42).

Emerson describe el proceso creativo como una experiencia doble de contemplación y de búsqueda activa en la que el intelecto aprehende pasivamente para, más tarde, recrear la belleza de la naturaleza como un todo en la obra de arte.

Therefore does beauty, which, in relation to actions, as we have seen, comes unsought, and comes because it is unsought, remain for the apprehension and pursuit of the intellect; and then again, in its turn, of the active power. Nothing divine dies. All good is eternally reproductive. The beauty of nature re-forms itself in the mind, and not for barren contemplation, but for new creation (2003: 47).

Walt Whitman es también deudor de esta concepción de “creación”. En “Democratic Vistas” expone este proceso con tonos heroicos atribuyendo al artista un papel demiúrgico.

The process, so far is indirect and peculiar, and though it may be suggested, cannot be defined. Observing, rapport, and with intuition, the shows and forms presented by Nature, the sensuous luxuriance, the beautiful in living men and women, the actual play of the passions, in history and life – and, above all, from those developments either in Nature or human personality in which power transacts itself – out of these, and seizing

what is in them, the poet, the aesthetic worker in any field, by the divine magic of his genius, projects them, their analogies, by curious removes, indirections, in literature and art. This is the image-making faculty, coping with material creation, and rivaling, almost triumphing over it (Whitman 1959: 496).

Por otra parte, a esta exaltación se contrapone la necesidad de que el arte, además de sus cualidades formales, esté basado en principios éticos. En este aspecto Whitman se presenta como un reformador social de una manera mucho más clara que el Emerson de “Nature”, quien mantiene sus distancias con respecto a la masa y cuya audiencia es el individuo independiente.

Then, whenever claiming to be first-class works, they are to be strictly and sternly tried by their foundation in, and radiation, in the highest sense and always indirectly, of, the ethic principles and eligibility to free, arouse, dilate (1959: 497).

Emily Carr en “Fresh Seeing” parte del espíritu de “Nature” y consigue desarrollar una teoría estética que asume los principios del trascendentalismo y define al artista y al espectador. En una segunda aproximación al concepto de “arte creativo” Carr se refiere a la relación entre el artista y su experiencia y a la forma en que ésta se transmite al espectador. Creo que traduce exactamente lo que Derek Stacton, uno de los críticos más perceptivos de Carr, definía como expresionismo “objetivo”, aspecto al que aludo más adelante en la sección 3.4.2. Esta doble visión del expresionismo permite, además, aclarar la relación, a veces confusa, entre expresionismo y abstracción.

Desde este punto de vista, la abstracción se presenta como una derivación o consecuencia “natural” del expresionismo objetivo. Se comprende, así, que la pintura de Lawren Harris desembocara en la abstracción y que parte de la

pintura de Emily Carr, a partir de 1934, tenga una cualidad semejante. En “Fresh Seeing” no se nombra la influencia de Ralph W. Emerson. Sin embargo, Carr incluye a Paul Cézanne en la lista de personas que fueron capaces de cambiar nuestra visión y, por ello, es un ejemplo de artista creativo.

Cézanne’s real business was not to make pictures, but to create forms that would express the emotions that he felt for what he had learnt to see. He lost interest in his work as soon as he had made it express as much as he had grasped (Carr 1972: 9).

Esta descripción se corresponde exactamente con otra elaboración sobre el arte creativo que Carr hace casi al final de su conferencia y a la que me refería anteriormente (“the joy of the artist is in the creating”). Es el momento en que decide presentar su pintura, pero lo que hace en realidad es ofrecer al público la autoría de su proceso creativo, desligando de éste a la obra material, como si los cuadros, una vez terminados, dejaran de pertenecer al artista que los creó. Se tiene la impresión de que Carr siente la pintura como un proceso inmaterial, como una experiencia interior que puede ser comunicada. Pero es la experiencia en sí, y no el producto, lo que Carr valora. El artista se desliga de su obra y es el espectador quien puede (o debe) encontrar en ella una emoción o un mensaje. Como ocurre tantas veces en el arte, el artista se expresa a través de sus personajes: “Cézanne, c’est moi”, podría haber dicho Emily Carr.

No parece necesario seguir subrayando la importancia del “proceso creativo” en la concepción artística de Carr. Sólo resta añadir que en *Growing Pains*, en el capítulo titulado “Lawren Harris”, encontramos un compendio del proceso creativo; de tal manera que resulta difícil separar la figura de Lawren S. Harris de esta concepción, la cual Carr llegó a asimilar profundamente a través

de sus conversaciones y su correspondencia con Harris. La forma en que el arte creativo preconiza la unión indisoluble de Arte y Vida fascinó a Emily desde su descubrimiento. Sus *Diarios* y su pintura dan fe de una pasión que puede entenderse como una manera de buscar sentido a los estragos del tiempo y de la decadencia física. Los *Diarios* recogen la preocupación de Emily Carr por el deterioro físico¹⁴⁴, al tiempo que expresan su lucha constante por la búsqueda del sentido, de lo que Emily denomina simplemente “the thing itself”.

Our blind old eyes don't see and our souls lie flat on the earth, too dead to soar up, up into the place that Lawren Harris calls “Where all the universe sings”. Oh, that lazy, stodgy, lumpy feeling when you want to work and you're dead! Is it liver, I wonder, or is it old age. Or just inertia, or something from which the life has gone forever, that just belongs to youth? (*H & T*: 670-71)

El arte creativo integra los altibajos de la inspiración y la emoción y presenta los abismos de la creatividad bajo otra perspectiva más positiva. La creatividad, así entendida, aparece como una filosofía vital. Este es el aspecto que Emerson elaboró y al que Carr se refiere también en *Growing Pains* a propósito de la vida creativa.

When we enter the stream of creative life, then we are on our own and have to find self-reliance, active conviction, learn to see logic behind the inner struggle . . . Creative imagination is only creative when it transcends the personal...Personality is merely the

¹⁴⁴ Sabemos por una entrada de sus *Diarios* del 15 de enero de 1931 que por estas fechas había elegido a Lawren Harris, junto con William Newcombe, como fideicomisarios de sus cuadros .

locale of the endless struggle, the scene of the wax and wane of forces far greater than itself (*GP*: 456)¹⁴⁵.

Esta concepción de la creatividad en armonía con la vida es importante también para entender la distinción entre experimento y experiencia aplicados al arte. La obra de arte se concibe como una experiencia vital, no es un experimento técnico. Esta diferencia es la que Carr parece echar en falta en algunas manifestaciones de arte moderno y a ello se referirá años más tarde en su conferencia “The Something Plus in a Work of Art”: “Much of what we call ‘Modern Art’ is, even yet, more ‘experiment’ than ‘experience’” (1972: 27). Es el arte como experiencia vital, lo que Carr denomina “la mirada fresca”, lo que hace posible la continuidad del arte, más allá de la técnica utilizada. Se trata, por tanto, de un proceso inmaterial.

Great art of all ages remains stable because the feelings it awakens are independent of time and space. The Old Masters did the very things that the serious moderns of today are struggling for, namely, trying to grasp the spirit of the thing itself rather than its surface appearance (1972: 10).

Esta intangibilidad de la pintura puede relacionarse con la idea de evolución artística. Para Lawren Harris no hay una evolución histórica del arte, sino que cada artista consigue su realización personal: “When, in my last letter,” wrote mr. Harris, “I said there is no evolution in Art...that I think is true, but not with each individual artist. Each artist does unfold, come to his or her particular fulness” (*GP*: 454). Por otro lado, la insistencia en la experiencia vital como

¹⁴⁵ Es probable que el concepto de “self-reliance” proceda de Ralph W. Emerson. En el ensayo “Self-reliance” define así esa capacidad humana: “To believe your own thought, to believe that what is true for you in your private heart is true for all men, - that is genius” (Emerson 2003: 175).

elemento sustancial de la obra de arte coincide con la visión de los artistas expresionistas. En 1912 el artista alemán August Macke concluía así un artículo dedicado al arte primitivo:

The joys, the sorrows of man, of nations, lie behind the inscriptions, paintings, temples, cathedrals, and masks, behind the musical compositions, stage spectacles, and dances. If they are not there, if form becomes empty and groundless, then there is no art (Flam 2003: 50).

La preeminencia de la sensibilidad y de la experiencia sobre la técnica propicia, por otro lado, la incorporación del espectador en las teorías artísticas. No se trata sólo de que la obra de arte pase a “pertenecer” al espectador; sino de que éste, a través de su experiencia, puede recrear la obra de arte en un sentido pleno: la obra vuelve a la existencia mediante la participación del espectador. Me refería anteriormente a la inmaterialidad del proceso artístico como condición de la abstracción. En “Fresh Seeing” Carr desarrolla este punto a partir de la idea de “distorsión” producida por esa forma diferente de ver que ella preconiza y presenta la abstracción como una evolución natural, fruto de la distorsión requerida por esa forma “fresca” de ver, tan cercana al expresionismo.

From distortion we take another step on to abstraction where the forms of representation are forgotten and created forms expressing emotions in space rather than objects take their place; where form is so simplified and abstracted that the material sides, or objects, are forgotten – only the spiritual remains (Carr 1972: 11).

Podríamos entender, entonces, que en marzo de 1930 Carr defiende la abstracción, o le parece una forma apropiada de expresión. Sin embargo, en *Growing Pains*, Carr expresa su renuencia a una forma de expresión que, en principio, no se adapta a sus propósitos. Pero al mismo tiempo la pintura de Emily sugería un movimiento hacia la abstracción; al menos, Harris así lo percibía.

When in your letter [Carr's letter to Harris] you refer to "movement in space", that is abstract, try it...Take an idea, abstract its essence. Rather, get the essence from Nature herself, give it new form and intensity. You have the "innards" of the experience of nature to go by and have done things which are so close to abstraction that you should move into the adventure much more easily than you perhaps think (*GP*: 457)¹⁴⁶.

Analizaremos las particularidades de esta abstracción en el capítulo dedicado a la pintura de Emily Carr. En esta conferencia el tema de la abstracción puede relacionarse con la referencia a la "belleza escondida" del arte moderno, en el punto en que Emily Carr llama la atención del espectador hacia la unidad espiritual: "a forgetting of the individual objects in the building up of the whole" (Carr 1972: 12).

A continuación del "proceso creativo" o "arte creativo" Carr desarrolla otro punto importante en "Fresh Seeing": los cuatro tipos de visión. La elaboración de las cuatro maneras de ver es idéntica al desarrollo que ofrece Roger Fry en "The Artist's Vision", con algunas diferencias mínimas: la visión "estética" de Fry es la visión "imaginativa" de Carr y la visión creadora aparece en esta conferencia caracterizada como "visión pura": "This is the vision that

¹⁴⁶ Tan solo un año antes el artista americano Mark Tobey había visitado a Emily Carr en su estudio y Emily había aprendido mucho de sus enseñanzas. Sin embargo, según Flora H. Burns, no quiso ni oír hablar de abstracción (Burns 1967: 234).

sees objects as ends in themselves, disconnecting them from all practical and human associations” (Carr 1972: 14)¹⁴⁷. Aunque puede sorprender tal coincidencia, debemos recordar que Carr pudo haber tenido acceso a las nuevas teorías y tendencias pictóricas de Gran Bretaña. Sabemos que durante su estancia en Inglaterra (1899-1904) asistió a la Westminster School of Arts , donde fue compañera de Duncan Grant, artista integrante del grupo de Bloomsbury. La razón por la que Emily Carr decide incluir una teoría sobre la visión en su conferencia puede relacionarse con su posición respecto al arte a partir de 1930: la defensa a ultranza del arte moderno y la búsqueda de unas bases teóricas que permitan la comprensión del arte y el desarrollo del potencial creativo. Los *Diarios* de Carr y estas dos conferencias contradicen sus frecuentes declaraciones sobre la imposibilidad o la fatuidad de teorizar sobre el arte y revelan una necesidad auténtica de indagar en los procesos creativos. En última instancia, Carr utiliza el concepto de visión pura para destacar la novedad, la frescura del arte moderno y su capacidad para provocar una respuesta emotiva en el espectador: “Today we have almost lost the ability to respond to pictures emotionally – that is, with aesthetic emotion. Modern art endeavours to bring this ability to consciousness again” (Carr 1972: 14). Carr ilustra esa capacidad mediante la imagen de una montaña.

There may be a bigger thing that the artist is striving for in his picture than the faithful portraying of some particular trees or other objects. It may be some great emotion that he feels sweeping through the landscape. We will say there is a high mountain of

¹⁴⁷ Roger Fry definía así su visión creadora: “In such a creative vision the objects as such tend to disappear, to lose their separate unities, and to take their places as so many bits in the whole mosaic of vision” (Fry 1981: 36).

overpowering strength in his picture that seems to dominate everything, to make the rest cower and shrink (1972: 14).

Esa montaña puede ser un elemento compositivo o entenderse como la emoción dominante de una composición. De hecho, Emily Carr tiene un cuadro titulado *The Mountain*¹⁴⁸, cuyo proceso de creación fue particularmente laborioso, a causa de la dificultad de manejar la emoción inherente y transformarla pictóricamente¹⁴⁹. Carr volverá a considerar la imagen de la montaña en su conferencia de 1935 para elaborar el tema de “la cosa en sí”, de la realidad subyacente en las apariencias y mostrar cómo un elemento compositivo de carácter realista puede llegar a señalar más allá de sí mismo. La idea de que un cuadro es la representación de un pensamiento, a partir de algo que hemos visto o imaginado, es parte importante de las reflexiones de Carr durante estos años y en su conferencia de 1935 expresará esta idea literalmente. Por otro lado, la impronta expresionista de su pintura facilita la comunicación con el público, al permitirle compartir la creencia en el poder y la fuerza de la naturaleza: “They [the authentic artist and public] wanted the power behind the thing – the weight of the mountain, not the pile of dirt with grass spiking the top” (Carr 1972: 28).

La montaña es también un tema perseguido hasta la obsesión por Lawren Harris, un símbolo de su incesante búsqueda de perfección, fruto de sus creencias teosóficas. En mi opinión, Carr parece libre de esta obediencia doctrinal y adopta el tema de la montaña como una manera de encauzar sus preocupaciones artísticas y personales, aunque la influencia de Harris es

¹⁴⁸ *The Mountain*, 1933. Óleo sobre lienzo, 111,4 x 68 cm. The Mc Michael Canadian Collection.

¹⁴⁹ Los *Diarios* documentan pormenorizadamente el proceso. Ver las entradas del año 1933 correspondientes a 25, 27, 28 y 29 de julio; 7 y 12 de agosto; 16 y 26 de septiembre y 5 de octubre. El 7 de octubre Emily escribe: “The mountain is finished”.

evidente. De hecho, su referencia a la montaña en “Fresh Seeing” va inmediatamente seguida de la presentación del Grupo de los Siete y de una mención especial a Lawren Harris. El elogio dirigido a este grupo de pintores permite interpretarse como una proyección idealizada de la propia artista: “They have opened up wonderful fields for art in Canada, burst themselves free, blazed the trail, stood the abuse and lived up to their convictions” (Carr 1972: 16). Esto parece evidente si observamos que Carr enlaza su elogio con la apelación a los artistas de Canadá para que desarrollen una pintura canadiense, en un lenguaje muy similar al utilizado en “Indian and Modern Art”.

What about our side of Canada – the Great West, standing before us big and strong and beautiful? What art do we want for her art? Ancient or modern? She’s young but she’s very big. If we dressed her in the art dresses of the older countries she would burst them. So we will have to make her a dress of her own (Carr 1972: 17)¹⁵⁰.

Emily Carr aprovecha el anonimato de “nosotros” (los artistas canadienses) para expresar sus sentimientos, siempre contradictorios, acerca del público. La posición de Carr a lo largo de sus escritos oscila entre su necesidad de reconocimiento y su actitud rebelde frente a las imposiciones del gusto del público, todo lo cual se traduce en las habituales quejas acerca de su incompreensión y rechazo. Este lamento suena a insinceridad en más de una ocasión, a una cantinela que no merece demasiada atención: la expresión del

¹⁵⁰ Compárese con el fragmento de “Modern and Indian Art”: “What are we Canadian artists of the west going to do with our art? We are young yet, and are only slowly finding a way, but are we obliged to be deck ourselves in borrowed plumes and copy art born of other countries and not ours? Shall we try to make Canada look English or French or Italian by painting conscientiously in a style that does not belong to us? Or shall we search as the Indian did, amid our own surroundings and material, for something of our own through which to express ourselves, and make for ourselves garments of our own spinning to fit our needs and become a very part of us?” (Carr 1929: 20).

artista adolescente, papel que Carr interpretaba a veces, y que le lleva a afirmaciones de este tenor: “I tell you it is better to be a street-sweeper or a char or a boarding-house keeper than to lower your standard. These may spoil your temper, but they need not dwarf your soul” (Carr 1972: 18). Es posible también entender estas contradicciones como expresión de una inseguridad artística, de las incertidumbres de un proceso creativo que el artista, en ocasiones, hace depender de circunstancias externas, cuando, en realidad, adolece de una falta de trabajo personal interno. Lawren Harris, artista de una gran disciplina interior, tenía una visión muy coherente del lugar del público en la creación artística; valoraba la concentración como condición esencial para iniciar un acto creativo y llevarlo a su realización y opinaba que cualquier distracción, como la aclamación y la aprobación del público, disminuían esa concentración. Para Harris el público cumplía una misión diferente.

The creative artist is at one with the people. This is a very different matter than public taste. It is a mystery at the very heart of human interdependence...When the creative artist is most intent on his work, at the height of his conviction and power, he can then find the answer to the hidden needs of a people. What is vague, unexpressed and unformed he can then clarify, shape and project in his work. He thus represents the hidden unknown needs slumbering within the hearts of a people¹⁵¹.

Afortunadamente las intrusiones de la artista *enfant terrible* son puramente anecdóticas. Carr recupera el pulso artístico y concluye su conferencia aunando el espíritu de la modernidad y el espíritu nativo, como lo hiciera en su artículo de 1929. En 1930 suena ciertamente audaz al relacionar la modernidad del arte Nativo con la distorsión y exageración y explicar estas

¹⁵¹ Lawren Harris en un programa radiofónico de la CBC de 1955. Citado en Murray 1982: 41.

innovaciones técnicas como una forma de resolver las dificultades inherentes a la expresión de lo sobrenatural.

The Indian used distortion or exaggeration to gain his end. All nature to him seethed with the supernatural. Everything, even the commonest inanimate objects – mats, dishes, etcetera – possessed a spirit . . . They endowed their totem with magic powers. In the totem image the aspect or part of the animal that was to work magic was distorted by exaggeration (Carr 1972: 19).

Franz Boas, desde su formalismo, explicaba estas peculiaridades técnicas como una necesidad puramente adaptativa. Emily Carr decide ignorar las restricciones de la forma en su búsqueda de algo más profundo. En todo caso y cualesquiera que sean las teorías de los actores del modernismo, es evidente que el arte Nativo constituyó una inspiración constante para artistas y críticos. En otro sentido, las voces del modernismo suenan también muy parecidas. Todas parecen volver al pasado: al pasado de la humanidad, al de una comunidad o al propio pasado para entender el presente y permitir la posibilidad de un crecimiento humano.

[October 11th, Victoria]

I say to myself, “Why want to paint? When the thing itself is before one why not look at it and be content?” But there you are. You want something more. It is the growth in our souls, asking us to feed it with experience filtered through us (*H & T*: 799).

En 1935 Emily Carr se encontró de nuevo en la tesitura de preparar una conferencia, esta vez dirigida a los alumnos de la Escuela Normal de Victoria y, según sus palabras, se decidió por el título de “The Something Plus in a Work of

Art” mientras leía *How to See Modern Pictures* (Pearson 1925). En muchos aspectos es una extensión de los temas elaborados en “Fresh Seeing”, hasta el punto de que no resulta fácil descubrir enfoques novedosos. Por esta razón me limitaré a presentar los aspectos que aporten alguna originalidad y creo que las principales contribuciones de esta conferencia son la elaboración del “something plus” que da título a la conferencia y la reflexión sobre la influencia del arte Nativo en la pintura de Emily Carr, quien marca y celebra su independencia de dicho arte. Carr toma prestado el concepto de “something plus” de la obra *How to See Modern Pictures*. La última sección de “The Something Plus” está inmediatamente precedida por unos comentarios a la obra citada, la cual seguramente ayudó a Emily Carr en su comprensión del proceso creativo. Ese “algo más” que distingue a la obra de arte integra un elemento físico, procedente de la naturaleza, y un componente afectivo, a manera de ágape universal.

. . . this “something plus” is born of the artist’s attempt to express the force underlying all things. It has to do with life itself: the push of the sap in the spring, heave of muscles, quality of love, quality of protection and so on (Carr 1972: 34).

El poder de sentir la naturaleza de cada objeto y de transmitirla a la pintura y, más tarde, al espectador es la aspiración final del artista. Emily Carr explica esa transmisión como un acto mágico. Este concepto de transmisión puede compararse con el de “participación” elaborado por María Zambrano. En la “participación” el artista es el demiurgo que roba la luz del cielo y la hace visible a los humanos; alguien que está en contacto con lo sagrado y que transmite a los hombres. La concepción de Emily Carr tiene una vocación más

igualitaria que procede de un pensamiento panteísta. El artista es el portavoz del universo (“the mouthpiece of the universe”); un papel que el artista Nativo ha interpretado magníficamente, en opinión de Emily Carr. En la comparación final da la impresión de que, para María Zambrano, el artista está investido de ese poder especial que la visión romántica le atribuye. El artista del trascendentalismo, por el contrario, no deja de ser un “funcionario” al servicio de intereses más altos.

. . . the artist at the moment of painting must feel its very nature, which, by the magic of his art, he transfers into his work to remain forever, affecting all who see it with the same sensations he experienced when executing it (Carr 1972: 34).

Procede comparar la idea de “ese algo más”, que surge de la intención artística de expresar la fuerza que subyace a todas las cosas, con la elaboración de este mismo concepto en Ralph W. Emerson y Walt Whitman. El origen de esta concepción se encuentra en “Nature” en el punto en que Emerson elabora la relación entre el individuo y la naturaleza como una especie de contrato de propiedad por el que la persona puede acceder a sus posesiones en mayor o menor medida, de acuerdo con la energía de su pensamiento y su voluntad (Emerson 2003: 45). Pero esta insólita declaración tiene cláusulas que limitan el derecho de propiedad a las personas virtuosas. “Nature stretches out his arms to embrace man, only let his thoughts be of equal greatness . . . A virtuous man is in unison with Nature’s works, and makes the central figure of the visible sphere (2003: 46). A partir de esta particular noción de propiedad, Emerson presenta un modelo de individuo que por su virtud puede restaurar la unidad perdida del universo y el vínculo del hombre con la naturaleza. Esta recuperación del todo,

de la unidad que subyace en todos los seres, es una tarea que Emily Carr, en cambio, atribuye al artista. El discurso de Whitman en “Democratic Vistas” conduce también a esta experiencia de comprensión cuyo agente es el “trabajador estético”. Esta experiencia casi mística del todo está expresada con una exaltación “panteísta” que Emily Carr habría celebrado.

That something is the All, and the idea of All, with the accompanying idea of eternity, and of itself, the soul, buoyant, indestructible, sailing space forever, visiting every region, as a ship the sea. And again lo! The pulsations in all matter, all spirit, throbbing forever – the eternal beats, eternal systole and diastole of life in things – wherefrom I feel and know that death is not the ending, as was thought, but rather the real beginning – and that nothing ever is or can be lost, nor ever die, nor soul, nor matter (Miller 1959: 497).

Podría parecer que Whitman olvida sus ideales democráticos en aras de esta concepción. Todo lo contrario; su discurso recupera la idea de propiedad de Emerson para presentar el futuro de la humanidad como posibilidad de reunión del intelecto y los afectos.

Then will man indeed confront Nature, and confront time and space, both with science, and con amore, and take his right place, prepared for life, master of fortune and misfortune. And then that which was long wanted will be supplied, and the ship that had it not before in all her voyages, will have an anchor (1959: 498).

En cuanto a la segunda contribución, la influencia del arte Nativo y el hecho de que esta conferencia marque la independencia de Emily Carr con respecto a él, conviene señalar que ello es posible sólo a partir de la comprensión del componente sentimental de este apego y de su superación

posterior. Carr se refiere a la “sensiblería empalagosa” de cierto arte moderno (Carr 1972: 27) y podemos relacionar este sentimiento con lo expresado en sus Diarios.

[April 12th]

Be careful that you do not write or paint anything that is not your own, that you don't know in your own soul. You will have to experiment and try things out for yourself, and you will not be sure of what you are doing. That's all right; you are feeling your way into the thing. But don't take what someone else has made sure of and pretend it's you yourself that have made sure of it till it's yours absolutely by conviction. It's stealing to take it and hypocrisy and you'll fall in a hole. Art is an aspect of God and there is only one God, but different people see Him in different ways (*H & T*: 734).

En 1934 Emily Carr ha llegado a una concepción religiosa del arte que le impide aceptar la falsedad y el sentimentalismo en su expresión artística. Desde este lugar juzga su fascinación por el arte Nativo y acepta la parte de “apropiación” que ello pueda suponer. Este reconocimiento, mucho más elaborado en los *Diarios*, le permite iniciar una nueva etapa creativa, que será su última etapa. Se comprende mejor ahora su lucha con la montaña: un pulso entre el viejo yo “pleased with their recollections of what they had seen with their own eyes” (Carr 1972: 28) y una nueva Emily, decidida a desterrar la falsedad. Es importante señalar que en esta pugna entre el arte viejo y el nuevo, Carr extrae la fuerza necesaria a partir de su comprensión profunda del arte moderno como experimento. Se pueden interpretar sus palabras como una referencia a la cultura Nativa, a su capacidad de aceptar la decadencia como la promesa de algo nuevo.

Even the things that were discarded made their contribution. When they were abandoned, it was to give place to something better, but the fact of their being abandoned showed growth, healthy growth that is still going on (Carr 1972: 29).

En este periodo Emily Carr ha iniciado ya una nueva etapa y sabe ver el arte Nativo con cierta distancia y, al mismo tiempo, destacar la intensidad y autenticidad como sus valores esenciales. No obstante, esa visión gloriosa del arte Nativo pertenece al pasado. Carr compartía la impresión de sus coetáneos sobre la inevitabilidad de la desaparición de las culturas Nativas y cuando se lamenta de que el arte Nativo actual carece de objetivo y de deseo, está expresando un espíritu generalizado de fatalidad.

Why cannot the Indians of today create the art that their ancestors did? Some of them carve well, but the objective and the desire has gone out of their work. The “something plus” is there no longer (Carr 1972: 37-38).

Pero este sentimiento de pesadumbre no constituye el mensaje de Carr. Es pertinente rescatar el momento de la conferencia en que Emily pone en relación el arte Nativo y el trascendentalismo, cuando explica que el poder de este Arte radica en la vida misma: “the originality and power of their art forceful, grand, and built on a solid foundation, being taken from the very core of life itself” (Carr 1972: 35). Esta unión de vida y arte que preconiza el trascendentalismo hace más comprensible el convencimiento de Carr sobre la decadencia del arte Nativo de su época, aunque para ello es preciso tener en cuenta su creencia en el crecimiento como motor de la vida y el arte y su convencimiento de que ese deseo de crecer está ausente en el arte Nativo del momento.

Para concluir podemos relacionar esa “fresh vision”, que Carr preconizaba como condición de un arte nuevo, con el final de “Nature”, donde Ralph W. Emerson se refiere a la necesidad de ver el mundo con ojos nuevos y de construirlo a la medida de uno mismo.

The kingdom of man over nature, which cometh not with observation, - a dominion such as now is beyond his dream of God, - he shall enter without more wonder than the blind man feels who is gradually restored to perfect sight (2003:81).

Walt Whitman, por su parte, concluye “Democratic Vistas” con una apelación al lector para que construya el texto.

The reader is to do something for himself, must be on the alert, must himself or herself construct indeed the poem, argument, history, metaphysical essay – the text furnishing the hints, the clue, the start or framework. Not the book needs so much to be the complete thing, but the reader of the book does (Miller 1959: 501).

En este punto es posible percibir claramente el trascendentalismo y sus derivaciones en nuestros tres escritores: Emerson es el teórico, Whitman aporta la dimensión social y Carr elabora la teoría estética.

3.4. Obra pictórica

Emily Carr está considerada como una de las pintoras canadienses más destacadas y en su pintura pueden considerarse tres etapas. La primera incluye su formación artística que se desarrolla en varias fases y que comienza en agosto o septiembre de 1890, fecha en la que Emily Carr se traslada a San Francisco para cursar estudios en la California School of Design, cuyo programa básico incluía dibujo de copias de escultura clásica, dibujo del natural, retratos, naturaleza muerta y paisaje. Tras su regreso a Victoria en 1893, Carr se dedica a dar clases de dibujo y pintura con el propósito principal de conseguir dinero para sus estudios en Europa¹⁵². En 1898 viajó a Ucluelet, en la costa oeste de la isla de Vancouver, y realizó acuarelas y dibujos a plumilla de este asentamiento Nuu-chah-nulth. En 1899 viaja rumbo a Inglaterra y en Londres realiza estudios en la Westminster School of Art. Esta segunda fase de su formación artística no parece haber sido muy provechosa¹⁵³. Su estancia en Londres termina minando la salud de Emily y en el otoño de 1902 tiene que ingresar en el Sunhill Sanatorium de East Anglia, donde permanecerá durante dieciocho meses. El único aspecto positivo de su experiencia inglesa será su aprendizaje en la pintura de paisajes, a través de las enseñanzas de Algernon Talmage, una influencia estimulante durante la permanencia de Emily Carr en la colonia de artistas de St Ives (Cornualles).

¹⁵² Emily Carr empezó impartiendo sus clases en el comedor de su casa familiar, hasta que su hermana mayor Edith empezó a quejarse del ruido y el desorden. Entonces Emily decidió convertir el establo en un confortable estudio del que siempre guardó un buen recuerdo (Hembroff-Schleicher 1978: 24).

¹⁵³ La principal fuente de información autobiográfica para este periodo se encuentra en *Growing Pains* y en *Pause: A Sketch Book*.

De vuelta a Canadá en 1904 Carr trabaja como caricaturista para *The Week*¹⁵⁴. En 1906 se traslada a Vancouver donde imparte clases con gran éxito, al tiempo que desarrolla su carrera pictórica. En los años siguientes Emily realiza varios viajes a territorios Nativos de la costa Noroeste. En 1907 visitó Alaska, donde pintó en Skagway y en Sitka; en 1908 sus inquietudes pictóricas la llevaron hasta Alert Bay situada en Cormorant Island, al noreste de la isla de Vancouver. De sus expediciones surgió el impulso de guardar un registro pictórico de paisajes y culturas que estaban en peligro de desaparecer. Con el tiempo Emily Carr llegó al convencimiento de que su técnica y estilo eran insuficientes para expresar el espíritu de esas culturas. El estímulo de superar esta limitación la animó a viajar de nuevo a Europa, en concreto a Francia, en 1910. En este país tiene lugar la tercera fase, la más completa, de su formación artística.

En París¹⁵⁵ tiene ocasión de asistir a la Académie Colarossi y, más tarde, a las clases de William Henri Phelan Gibb, exponente del arte moderno y con el que pasó también unos meses pintando en la localidad bretona de St. Efflam. Poco antes de regresar a Canadá trabajó en Concarneau con una pintora australiana que pudiera haber sido Frances Hodgkins. Su estancia en Francia coincide con un periodo de eclosión de la pintura moderna que tiene su centro en París. Carr supo aprovechar este momento e incluso consiguió exponer dos obras en la Société du Salon d'Automne.

¹⁵⁴ Emily Carr trabajó en diecisiete números de esta publicación, desde el 25 de marzo al 17 de noviembre de 1905. Sus contribuciones incluían dibujos y comentarios de carácter político en clave de humor.

¹⁵⁵ Su estancia en París hizo patente la inadaptación crónica de Emily Carr a la vida urbana. Sus problemas de salud le llevaron a permanecer en un hospital durante tres meses al cabo de los que se trasladó a Suecia para recuperarse (Hembroff-Schleicher 1978: 28).

Cuando llega a Canadá en noviembre de 1911 Emily Carr está ansiosa por dar a conocer el nuevo arte a sus compatriotas y organiza una exposición de la obra que ha realizado en Francia. La muestra se celebró en el Island Arts and Crafts Club de Victoria y, por primera vez, Emily Carr exponía con otros artistas. En el verano de 1912, con energía renovada, se embarca en una expedición que la llevará a las Islas de la Reina Carlota y a parajes remotos del Skeena River. El redescubrimiento de las culturas Nativas, gracias a su nueva visión y a las técnicas aprendidas, tendrá consecuencias de largo alcance. En 1913 Emily Carr presenta la conferencia “Lecture on Totems”, su defensa de la cultura y el arte Nativos. El proyecto artístico de Carr se verá, no obstante, prácticamente paralizado a partir de ese mismo año por una serie de dificultades de orden económico, indudablemente; pero que muy posiblemente esconden causas más profundas como el convencimiento de Emily respecto a la imposibilidad de desarrollar el potencial artístico en su Canadá natal. En cualquier caso, la producción pictórica de Carr en los 1913 a 1927 es realmente reducida. El recuerdo literario de esta árida época se encuentra en *The House of All Sorts*, un relato de las relaciones de Emily, la dueña de esa casa de Troya, con inquilinos de toda laya. Es difícil imaginar una actividad menos acorde con el temperamento de Emily y del resentimiento que esta situación creó es buena muestra la obra mencionada.

Los años de oscuridad tocan a su fin en 1927 con la participación de Emily Carr en la “Exhibition of Canadian West Coast Art – Native and Modern” que tiene lugar en Ottawa y Toronto. Carr encuentra una salida a su potencial creativo y el estímulo de compartir y competir con otros artistas da paso a un período de actividad artística que se prolongará hasta el final de su vida. La pintura de este período se centra en una temática Nativa y manifiesta la

influencia de los movimientos de la pintura moderna europea que Carr asimiló durante su estancia en Francia y que, en estos años, se ve ampliada con el intercambio de ideas y experiencias con el Grupo de los Siete y con el pintor Mark Tobey.

Gradualmente se abrirá paso una tercera etapa en la que Emily Carr retoma el tema del paisaje con el fin de dar expresión a nuevas ideas. Su cuadro *The Mountain*¹⁵⁶ y las vicisitudes de su gestación, recogidas en los Diarios, documentan esta fase de transición. A partir de 1934 Carr se centra en la representación del paisaje. Se inicia la última etapa de una pintura que es un homenaje a todas las influencias recibidas y que se expresa en un estilo técnicamente depurado. En esta tercera etapa habrá un espacio también para la temática Nativa, probablemente un retorno a las raíces, propiciado por la escritura de *Klee Wyck*.

3.4.1. La pintura etnográfica

“Lecture on Totems” es la primera conferencia pública de Carr que se conoce. La escribió para presentar una exposición de más de doscientos cuadros con motivos Nativos y tuvo lugar en el Drummond Hall de Vancouver los días 16 y 18 de abril de 1913. En el apartado 3.3. me refiero con detalle a esta conferencia. La presente sección se centra en la exposición de 1913. Dicha muestra, además de representar la pintura tradicional y documental de Carr, anuncia una pintura nueva. Aunque no contamos con un catálogo de la exposición, podemos

¹⁵⁶ *The Mountain* 1933, óleo sobre lienzo. 111, 4 x 68 cm, McMichael Canadian Art Collection, Kleinburg, Ontario.

imaginar que expuso títulos como *Kispiox* o *Totem Poles, Kitseukla*¹⁵⁷, que muestran la influencia francesa y tienen gran calidad pictórica¹⁵⁸.



Emily Carr
Totem Poles, Kitseukla, 1912

Gerta Moray en su obra *Unsettling Encounters* observa que las teorías fauvistas sobre la expresión ayudaron a Carr a independizarse del parecido con la realidad y a buscar efectos expresivos más amplios (Moray 2006: 93). Ian Thom, que ha estudiado con detalle la estancia de Emily Carr en Francia, señala dos tendencias en conflicto en su pintura durante la primavera y el verano de 1911: obras con un sentido muy potente de la línea y otras más “pictóricas”

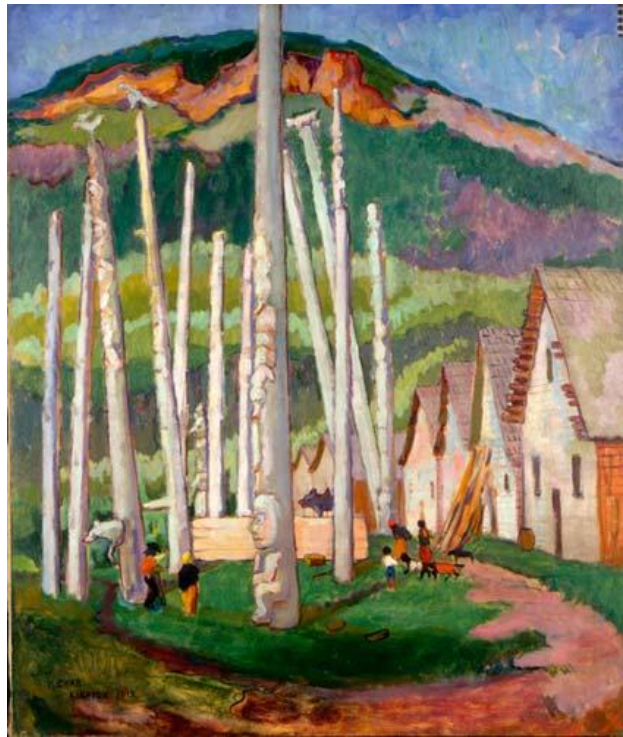
¹⁵⁷ *Kispiox*, 1912. Óleo sobre lienzo, 93,4 x 78,1 cm. British Columbia Archives Collection. *Totem Poles, Kitseukla*, 1912. Óleo sobre lienzo, 126,8 x 98,4 cm. Vancouver Art Gallery.

¹⁵⁸ El óleo *Totem Poles, Kitseukla* está realizado a partir de una acuarela sobre papel que Emily Carr pintó in situ en dos hojas de papel (*Kitsegukla, Skeena River*, 1912. 91,1x65, 4 cm. British Columbia Archives). Esta forma de trabajar a partir de un boceto, que es en si mismo una obra terminada, es característica de la energía creativa de Carr en 1912.

(Thom 1991: 25). Esto es evidente si se comparan dos cuadros de temática Nativa: *Kispiox* (ya mencionado) y *The Welcome Man*¹⁵⁹. El primero representa la tendencia pictórica, mientras que el segundo muestra el control de la línea. Hay otro motivo importante para considerar que la pintura Nativa realizada en el verano de 1912 posee una energía diferente. Sabemos que Emily llegó a utilizar estos cuadros como referencia para realizar obra nueva en los últimos años de su vida, cuando su estado de salud hacía imposible sus viajes. Carr utilizó, además, los bocetos que realizó el verano de 1912 para ejecutar óleos y acuarelas durante el otoño y el invierno de 1912 y 1913 (Thom 1998: 6).



Emily Carr
The Welcome Man, 1913



Emily Carr
Kispiox Village, 1912

Gerta Moray destaca también la influencia francesa en relación con otro aspecto de la trayectoria artística de Carr. En *Unsettling Encounters* se hace eco

¹⁵⁹ *The Welcome Man*, 1913. Óleo sobre cartón, 95,3 x 64,8 cm. National Gallery of Canada, Ottawa.

de un hecho de la biografía de Emily, ya señalado por Ian Thom, que revela que Carr llevó a Francia algunos bocetos con motivos Nativos, los cuales, se dispuso a retocar bajo la fascinación de la pintura que acababa de descubrir. A partir de estos datos Moray desarrolla la hipótesis de que *Totem Pole*¹⁶⁰ sea una elaboración a partir de un detalle de la acuarela *An Indian Village*¹⁶¹ y justifica su afirmación a partir de las novedades técnicas introducidas: el énfasis en representar la superficie del cuadro y su habilidad compositiva (2006: 94). La crítica al uso puede haber magnificado su pintura posterior, especialmente la del periodo 1928-1934, por razones políticas, pero eso no altera la frescura, la inmediatez y el sentido pictórico de acuarelas tempranas como *Portrait of a Native Man* o *An Aboriginal School House, Lytton, BC*¹⁶².

En este apartado de pintura etnográfica voy a presentar a continuación composiciones pictóricas que guardan relación con algunos de los relatos de Klee Wyck, con el fin de mostrar la imbricación de pintura y escritura en Emily Carr. *Indian Village, Uchuelet, B. C.* es un dibujo a pluma que representa una vista de Uchuelet, el pueblo Nuu-chah-nulth que Emily visitó en el verano de 1899. Es posible que el dibujo fuera realizado a lápiz *in situ* y retocado más tarde a su regreso a Victoria. Desde un punto de vista etnográfico el dibujo documenta las características de un poblado Nativo de verano. Esto explica la ausencia de postes totémicos y el aspecto pobre e inacabado de los edificios. Las casas de estos asentamientos de verano estaban tradicionalmente construidas con planchas de madera en la fachada y planchas de peor calidad en las paredes

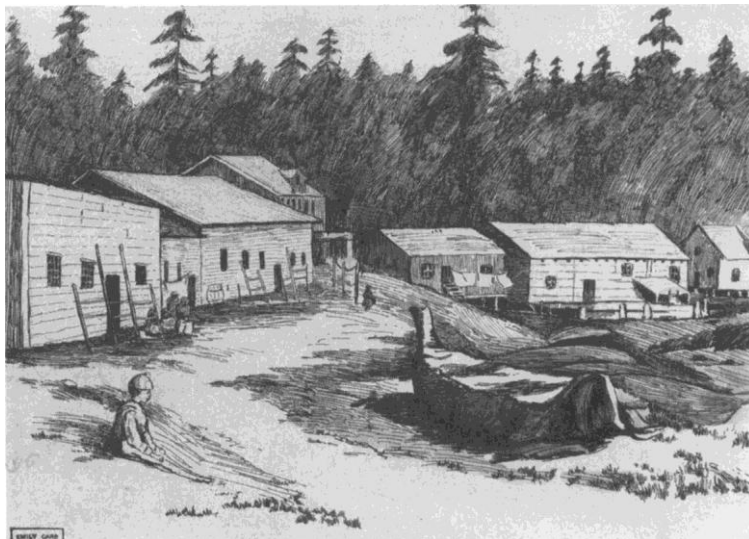
¹⁶⁰ *Totem Pole*, c. 1912. Óleo sobre lienzo, 68,6 x 35,9 cm. McMichael Canadian Art Collection.

¹⁶¹ *An Indian Village*, 1909. Acuarela, 36,3 x 52,5 cm. Colección privada.

¹⁶² *Portrait of a Native Man*, 1906-10. Acuarela, 36, 5 x 25, 4 cm. Colección privada. *An Aboriginal School House, Lytton, BC* (anteriormente *Indian School at Lytton*), 1910. Acuarela, 37,0 x 54,4 cm. McCord Museum of Canadian History, Montreal.

laterales. El tejado se cubría con cortezas. En el dibujo las casas situadas a la izquierda se asemejan al tipo de construcción tradicional al que Emily Carr se refiere en su relato “Ucluelet”.

On the point at either end of the bay crouched a huddle of houses – large, squat houses made of thick, hand-hewn cedar planks, pegged and slotted together. They had flat, square fronts. The side walls were made of driftwood. Bark and shakes, weighted with stones against the wind, were used for roofs. Every house stood separate from the next. Wind roared through narrow spaces between (KW: 25).



Emily Carr
Indian Village, Ucluelet,
1899

Otros elementos materiales de la cultura Nativa apreciables en el dibujo son el sombrero tejido del niño sentado en la playa y la canoa situada en primer plano. Por otra parte, la composición documenta el uso de materiales de construcción no Nativos como las tejas y el cristal. La presencia del estilo europeo de construcción es evidente en el edificio de tres alturas situado en el centro de la composición. *Indian Village, Ucluelet* es también interesante porque documenta algunas de las actividades Nativas en los asentamientos de

verano; así en las casas situadas a la izquierda se apoyan unas estructuras utilizadas para secar el pescado.

Desde el punto de vista puramente pictórico el dibujo expresa una precisión de detalles pero ofrece una impresión excesivamente estática. Llama la atención la presencia del bosque situado en el fondo de la composición que, aunque representado con unas simples líneas, revela su fuerza y la importancia que como tema llegará a adquirir en la pintura posterior de Emily Carr.

En 1912 Emily Carr realizó un amplio recorrido por tierras del noroeste de Canadá. Una pequeña muestra en el plano pictórico de este viaje es *Cumshewa*, acuarela fechada en 1912 que se exhibe en la National Gallery of Canada en Ottawa. Está pintada en el estilo dominante de Carr en esta época. Es una composición fresca e ingenua, de colores alegres, algo torpe en el diseño de la vegetación baja de la derecha del cuadro. El cuervo se sostiene difícilmente en el poste, carente de fuerza y peso. Se asemeja, más bien, a un pájaro de madera de juguete. A pesar de ello y de su tamaño ordinario, resulta paradójicamente desproporcionado. Esta impresión se debe quizás a que no está bien integrado en la composición. La fuerza del cuadro reside en la montaña y en los árboles de la derecha, realizados como masas de color continuo, lo cual les dota de la fuerza necesaria para quedar anclados en la realidad del cuadro. La composición, en conjunto, tiene el valor emotivo de transmitir una experiencia personal y, desde el punto de vista pictórico, es interesante como muestra del estilo de Emily Carr en los años 1912-13 inmediatamente posteriores a su vuelta de Francia.



Emily Carr
Cumshewa, 1912

Un paso más en este proceso de maduración nos lleva a *Big Raven*, óleo sobre tela pintado en 1931. Los detalles materiales de la composición son prácticamente los mismos que los de la acuarela de 1912, sin embargo el progreso realizado es extraordinario. Aparte de la influencia evidente de Lawren Harris en la forma de dibujar las nubes y la vegetación que rodea el poste, Emily Carr consigue expresar con su propio estilo los elementos sobresalientes de la escena: la majestuosidad del cuervo tallado, a pesar de su deteriorado estado; la imponente pero equilibrada presencia del tótem, a pesar de la escasa longitud del poste que lo sustenta; la fuerza de una naturaleza que termina asimilando los elementos humanos y una lluvia incesante que transforma los restos de la vida humana en un barro vital. El 5 de febrero de 1931 Emily Carr describe en su diario este cuadro y lo que con él pretende expresar.

Got the Cumshewa big bird well disposed on canvas. The great bird on a post in tangled growth, a distant mountain below and a lowering, heavy sky and one pine tree. I want to

bring great loneliness to this canvass and a haunting broodiness, quiet and powerful
(*H & T*: 673).



Emily Carr
Big Raven, 1931

Estas dos pinturas traen de nuevo a la vida la memoria de un pueblo largo tiempo desaparecido. Pero, como en los sueños, esta visión sólo puede mantenerse fugazmente. En el relato “Cumshewa” Emily Carr lo expresa así: “As we rounded the point Cumshewa was suddenly like something that had not quite happened” (*KW*: 33).

3.4.2. El descubrimiento de la pintura

En Emily Carr el descubrimiento de la pintura como vocación tiene lugar en el momento de su encuentro con el “Grupo de los Siete en 1927, aunque

Carr llevara pintando toda su vida. Pero, a partir de entonces, su dedicación a la pintura adquiere el carácter de un compromiso sagrado. Durante la etapa situada entre 1927 y 1933 su pintura está centrada en paisajes y temática Nativa. La búsqueda del paisaje tendrá, por un lado, un efecto positivo; pues permitirá desarrollar a Carr una técnica pictórica, con resabios estilísticos del Grupo de los Siete, pero acorde con su formación e inclinaciones artísticas. El sentido de pertenencia, relacionado con su vinculación a dicho grupo, le proporcionará, por otro lado, seguridad y confianza en su condición de artista. Sin embargo, es curioso observar cómo Emily necesita, al mismo tiempo, manifestar su deseo de ser diferente. Gracias a esta rebeldía, tan infantil como se quiera, Emily no quedará atrapada en la fascinación masculina por la técnica y seguirá buscando por su cuenta¹⁶³.

[October 5th]

I've been looking at A. Y. Jackson's mountains in the C.N.R. Jasper Park folder. Four good colour prints but they do not impress me. No I could not do one tenth as well but somehow I don't want to do mountains like that (H & T: 699).

Esta identificación con el paisaje canadiense facilitará, años más adelante, una desvinculación explícita con respecto a los artistas de Ottawa y Toronto y la afirmación de una experiencia artística independiente.

July 5th

For years I have been "pillared" and "pillowed" on the criticisms and ideals of the East.

Now they are torn away and I stand alone on my own perfectly good feet. Now I take my

¹⁶³ La influencia del Grupo de los Siete es la única reconocida por Emily Carr. Todas las demás son vigorosamente negadas, incluso las que podrían considerarse un halago, como en el caso de Van Gogh (ver *H & T*: 731).

soul as my critic. I ask no man but push with my own power, look with my own eyes, feeling into and praying always (*H & T*: 754).

Por otra parte, la relación de Emily Carr con este grupo de pintores y, en especial, su amistad con Lawren S. Harris, estará siempre teñida de una desconfianza o extrañeza de fondo, como si Emily se resistiera a rendir la última parcela de su creatividad artística: su independencia ideológica. Es muy significativo leer una entrada de su diario que expresa su fascinación ante el descubrimiento del Grupo. Al mismo tiempo, su discurso está formulado a partir de preguntas retóricas, cuyas respuestas, negativas o inciertas, aparecen como un intento apenas creíble de proporcionar cierta seguridad a la desorientada Emily. En su intento por ser sincera con todas las consecuencias revela lo que verdaderamente repele a sus gustos y convicciones artísticas y, con sorprendente presciencia, describe el tipo de pintura que en 1927 se le ofrece como uno de los modelos para imitar (el escenario de una representación teosófica), pero contra el que luchará y terminará rechazando, hasta encontrar su propia expresión y estilo.

[Thursday, November 17th]

Oh, these men, this Group of Seven, what have they created? – a world stripped of earthiness, shorn of fretting details, purged, purified, a naked soul, pure and unashamed, lovely spaces filled with wonderful serenity. What language do they speak, those silent, awe-filled spaces? I do not know. Wait and listen; you shall hear by and by. I long to hear and yet I'm half afraid. I think perhaps I shall find God here, the God I've longed and hunted for and failed to find. Always he's seemed nearer out in the big spaces, sometimes almost within reach but never quite. Perhaps in this newer, wider, space-filled vision I shall find him (*H & T*: 658).

La historia de este vapuleado paisaje, víctima de la inestabilidad afectiva de Carr, tendrá una continuación feliz en sus diarios cuando los críticos, a los que Carr no suele distinguir con su estima, reconozcan unánimemente el carácter “canadiense por excelencia” de su pintura.

[April 20th]

I have been sent more ridiculous press notices. People are frequently comparing my work with Van Gogh. Poor Van Gogh! Well, I suppose they have to say something. Some say I am great and some that I am not modern. I don't think these young journalists know what or where or how I am. I am glad that they all seem to agree that I am pre-eminently Canadian (*H & T*: 861-62).

Una vez considerados los encuentros y desencuentros de Carr con el paisaje de Canadá, procede señalar que la predominancia del paisaje como inspiración y como tema pictórico en el Grupo de los Siete y en Emily Carr es aplicable de manera más general a los pintores canadienses (hasta los años 50) y esta generalización puede hacerse extensiva al campo de la literatura y la música. Esta dependencia del paisaje se explicaría a partir del carácter canadiense, que se define como esencialmente individualista e introspectivo, y tiende a buscar en la naturaleza una relación de igual a igual. Por otra parte, la vastedad y el aspecto inexplorado de estas tierras en aquella época convierte esta relación en una confrontación, en la que el ser humano pone a prueba sus capacidades para sobrevivir e imponerse sobre los elementos¹⁶⁴. Por eso esta

¹⁶⁴ Desde el punto de vista exclusivamente artístico esta dependencia con respecto a la naturaleza y el paisaje llegará a ser un obstáculo para la incorporación de los artistas a las corrientes dominantes; y en el caso del Canadá de los años veinte, a las vanguardias europeas.

experiencia vital se expresa artísticamente en términos de sublimidad. Un artista contemporáneo de Emily Carr y originario también de British Columbia, Jack L. Shadbolt explicaba así la impresión que le producía la pintura de Emily Carr: “a malignant and sombre nature more worthy of solemn awe or fright than of reciprocative joy”¹⁶⁵

Conviene observar que la trayectoria inicial de Carr y su elección de una temática Nativa la separa de la tradición paisajística de la pintura canadiense, como si hubiera elegido ser moderna mucho antes de descubrir la pintura moderna, especialmente a partir de su estancia en Francia. Pero, a partir de 1927, su personal elaboración del concepto “arte moderno canadiense” pasa por la aceptación e inclusión del paisaje canadiense. En los primeros años esta concepción paisajista está muy limitada por la influencia del Grupo de los Siete y especialmente por las enseñanzas de Lawren Harris. Pasada esta efervescencia creativa y emocional, Carr, como siempre, buscará una vía más personal para interpretar ese paisaje. Creo que en estas contradicciones y disyuntivas es donde puede situarse la pregunta sobre si Emily Carr es una pintora romántica o modernista y afirmar que su pintura de paisajes está en deuda con el trascendentalismo y con la manera en que esa filosofía realiza e interpreta el retorno a la naturaleza, tema al que ya nos hemos referido. En este punto se trataría, únicamente, de destacar el hecho sociológico de cómo esta necesidad de vuelta a la naturaleza se sitúa en un momento en que, quizá por vez primera, la naturaleza aparece a los ojos de los habitantes de las ciudades como una fuente de recursos, susceptible de explotación, y como una fuente de solaz, el refugio ante las tensiones crecientes de la vida en las ciudades. Los años 1928-1929 constituyen una encrucijada y, a la manera de Edipo, Carr toma una

¹⁶⁵ Citado en Buchanan (1941: 76).

decisión “a ciegas” y reniega temporalmente de sus orígenes (la pintura Nativa) e inicia un trayecto diferente que culminará en su última etapa.

En el capítulo 3.3 dedicado a los escritos teóricos comentamos cómo el artículo de 1929 no da prácticamente cuenta de las profundas transformaciones producidas en la vida y obra de Carr, excepto el párrafo final, que hace referencia al viaje de 1928, donde contrasta las impresiones producidas en ambos viajes: “Last year I went north again, the first time for several years. Few poles are left, few old type houses, and very few old people” (Carr 1929: 22). La conclusión del artículo también puede interpretarse como el resultado de una percepción diferente de la decadencia y el abandono, en el sentido de que Carr ha comprendido que lo viejo debe volver al silencio de la tierra para que surja lo nuevo. En este mismo sentido composiciones que describen el deterioro y el abandono de los postes totémicos pueden interpretarse como manifestación de las costumbres Nativas más que como una aceptación de la supuesta inevitabilidad de la desaparición de estas culturas (Malin 1986).



Emily Carr
Vanquished, 1930

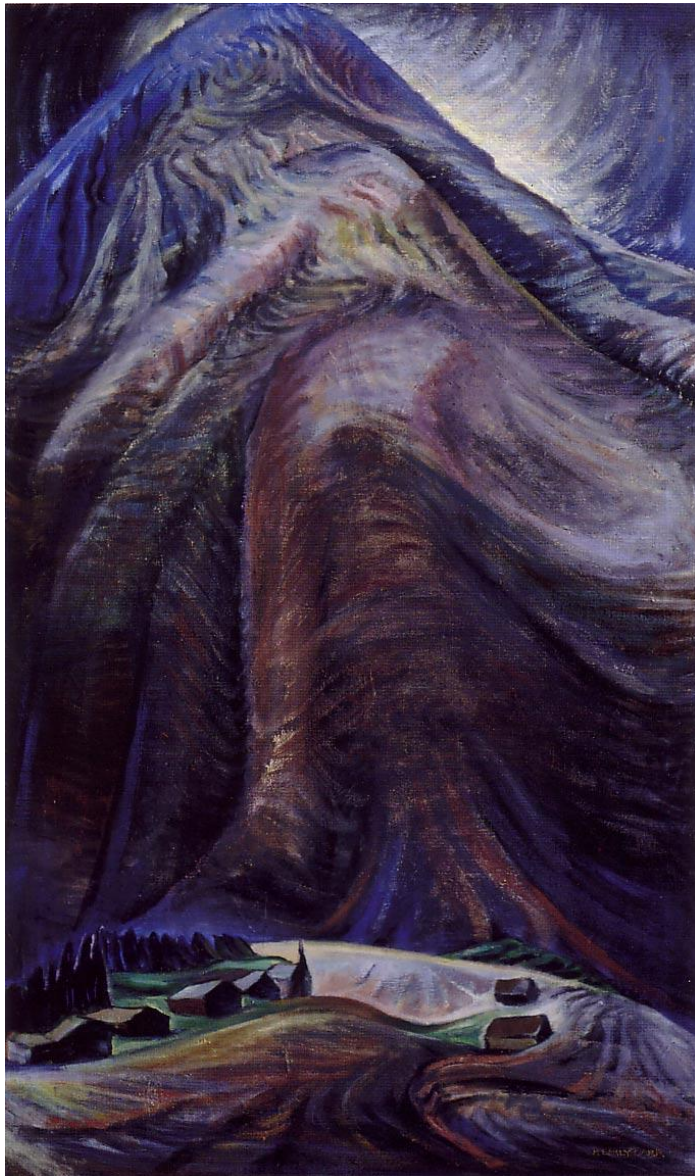
En 1931 Emily Carr pintó *Vanquished*, óleo sobre lienzo que se conserva en la Art Gallery de Vancouver. La pintura se corresponde con la descripción que aparece en “Skedans” y “Salt Water”, los dos relatos de *Klee Wyck* ya comentados. El tipo de composición es semejante al de “Big Raven”, realizado igualmente en 1931. Sabemos también por sus Diarios que en esta época está trabajando en temas indios: “how steeped in the Indian stuff you are”, “I’m still on Indian stuff” (*H & T*: 673) y que empieza a apuntarse una nueva inquietud a la que Carr da expresión pictórica, tímidamente al principio, con bocetos en carboncillo de pinos, árboles que irán adquiriendo mayor presencia hasta constituir el elemento más significativo de la pintura de su última etapa.

[Sunday, January 18th]

I have done a charcoal sketch today of young pines at the foot of a forest. I may take a canvas out of it. It should lead from joy back to mystery – young pines full of light and joyousness against a background of moving, mysterious forest. Last night I dreamed that I came face to face with a picture I had done and forgotten, a forest done in simple movement, just forms of trees moving in space. This is the third time I have seen pictures in my dreams, a glint of what I am striving to attain (*H & T*: 671).

Es en medio de este torbellino de ideas que pugnan por expresarse y de influencias en proceso de superación donde puede enmarcarse *Vanquished*. La pintura es representativa de un momento de cambio: tiene elementos del pasado, de una vida que parece haberse ido para siempre – y en este sentido está en relación con el relato “Skedans” – y por otra parte apunta a lo por venir, a una nueva visión menos superficial, en la que predomine un ritmo y una

dirección de conjunto, como en el relato “Salt Water”. La fuerza del cuadro reside en la masa ondulada vegetal del centro de la composición que, sin apenas transición, enlaza con las colinas de la derecha. Y sobre esta mullida y profunda base, desparramados e inclinados caprichosamente, aparecen tótems apenas esbozados y postes mortuorios, como si fueran troncos mal talados y abandonados porque han dejado de ser útiles. En un segundo plano a la izquierda y, como precipitándose a otro lado de la ondulación, se distinguen cuatro rectángulos (tótems) detrás de los que aparece una construcción grisácea. A la izquierda del cuadro, medio engullida por los tótems, se aprecia otra construcción parecida. Sabemos por la descripción en el relato “Skedans” que estas construcciones son casas abandonadas. Estas casas se hacían con planchas de madera y el tejado se cubría con cortezas. Sin embargo, en el cuadro estas casas parecen más bien formaciones de piedra, como si fueran monumentos megalíticos. Esta fusión entre la tierra y las construcciones humanas y la mezcla de sus materiales tiene que ver con el deseo de Carr de “discover the pervading direction, the pervading rhythm, the dominant, recurring forms, the dominant colour” (*H & T*: 672). Por otro lado, conviene notar la significación de las colinas de la derecha. Estas masas montañosas que en *Vanquished* comparten escenario con otros elementos compositivos, irán gradualmente adquiriendo protagonismo hasta convertirse en elementos únicos de sus cuadros a partir de 1933. Esto se aprecia en obras como *The Mountain* (1933) o *Houses below the Mountain* del mismo año.



Emily Carr
The Mountain, 1933

Sin embargo, la contemplación de un cuadro como *Vanquished* tiende a potenciar un significado negativo y extender un velo de intemporalidad sobre la escena que oculta la progresiva intervención humana sobre el paisaje, causada por la explotación de sus recursos y por la búsqueda de esparcimiento. Podemos interpretar, finalmente, *Vanquished* como testimonio del abandono sufrido por el pueblo de Skedans, y contrastar esas ruinas con otras imágenes diferentes para apreciar cómo las poblaciones Nativas consiguieron adaptarse a

circunstancias extremas y crear una nueva cultura Nativa, producto de esta aculturación (Moray 2006: 333).

Dentro de esta misma etapa de *descubrimiento de la pintura* deseo referirme a continuación a dos nuevos cuadros. En el primer caso, se trata de un paisaje en diálogo con elementos constructivos que reflejan un proceso de aculturación. En el segundo ejemplo, el paisaje aparece poblado con elementos materiales de la cultura Nativa. Esto nos traslada literalmente a territorio Nuuchah-nulth, el escenario de *Indian Church*, óleo sobre lienzo pintado en 1929 con ocasión del viaje de Emily Carr a Friendly Cove (Yuquot) situado en la punta sur de Nootka Island.



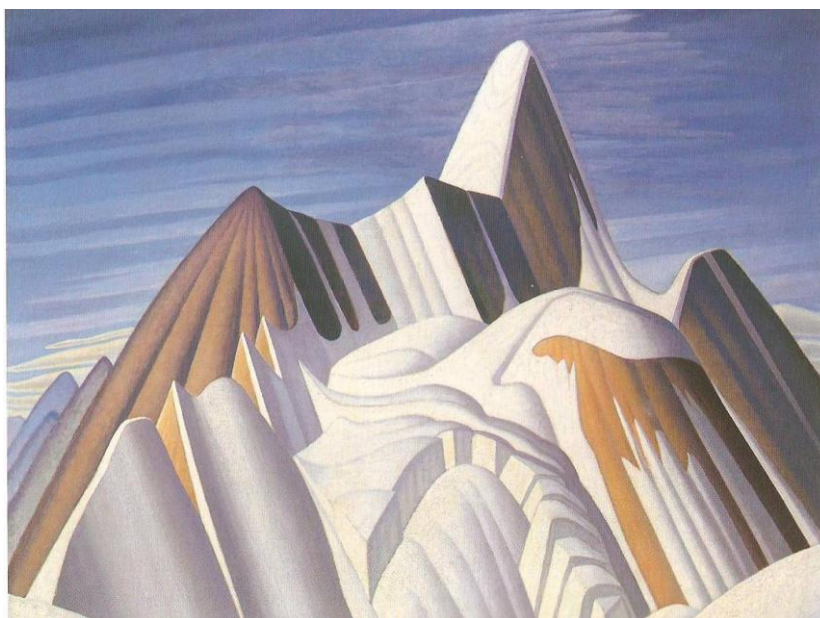
Emily Carr
Indian Church, 1929

En el cuadro la iglesia se eleva en el centro inferior de la composición, rodeada de tuyas gigantes, pinos y abetos de Douglas¹⁶⁶. Los árboles, representados con formas geométricas, envuelven la iglesia y el cementerio próximo. Hay un énfasis en la linealidad y geometría de las formas artificial y exagerado, incluso incongruente con la libertad de las formas que un paisaje semejante debería sugerir. El cementerio se reduce a una sucesión de cruces apenas esbozadas. Es el uso de diferentes tonos de verde lo que salva a esos árboles exuberantes de aparecer artificiales y desvitalizados. En la parte superior izquierda de la composición se vislumbra un cielo luminoso que parece la promesa de un mundo más libre, en el sentido pictórico y religioso, un heraldo del tipo de cielo que Emily Carr empezará a pintar en 1934. La aparición de este nuevo motivo pictórico puede relacionarse con la necesidad de Carr de expresar movimiento, que aparece tempranamente en sus diarios. El 19 de marzo de 1931 escribe: “I want to paint some skies so that they look roomy and moving and mysterious and to make them overhang the earth, to have a different quality in their distant horizon and their overhanging nearness” (*H & T*: 673).

La manera en que el paisaje se relaciona con la iglesia plantea la duda de si las ramas de los árboles abrazan o atacan la superficie de la iglesia. A la derecha hay una rama que sobresale y que parece amenazar con derribar el campanario, y más abajo, otras ramas, a manera de flechas, apuntan también hacia la iglesia. Puede ser simplemente el resultado no deseado de intentar

¹⁶⁶ Red cedar (*Thuja plicata*), también conocido como cedro rojo o cedro de las canoas, es un árbol conífero perenne de la familia de las Cupresáceas. Los Nativos de la costa Noroeste de Canadá lo han utilizado extensamente en la fabricación de objetos de uso cotidiano y artístico. El abeto de Douglas (*Pseudotsuga menziesii*) es un árbol perenne de gran altura con una corteza gruesa, de madera de calidad y con conos pendulares y brácteas que sobresalen de las escamas de los conos.

mantener la linealidad a toda costa en aras de un estilo y esta es la opinión sostenida por Ferry Fenton (1978: 52-53), el cual atribuye los rasgos cubistas de esta pintura a la posible influencia de Mark Tobey. Si esto fuera así, Carr habría tenido una influencia más con la que medirse. De cualquier forma, es relevante preguntarse sobre la posición ideológica de Emily en relación con el tema representado y sus contradicciones y luchas internas en la época en que pintó *Indian Church*.



Lawren Harris
Mount Robson, h. 1929

El cuadro puede interpretarse como testimonio de las verdaderas creencias religiosas de Carr. En una época en que se encontraba bajo la influencia de la teosofía, principalmente a través de su amistad con el pintor Lawren S. Harris, fue capaz de separarse de una doctrina que demostraría ser ajena a su manera de pensar. *Indian Church* es una declaración de principios

mediante la representación de una iglesia católica (Blanchard 1987: 213). Para ello utiliza líneas blancas y claras que sugieren pureza y claridad de pensamiento. Por otro lado, la presencia de la iglesia y del cementerio con las cruces subraya la desaparición de las prácticas funerarias Nativas, hecho que no puede haber pasado desapercibido a Emily Carr. En el paisaje se echa algo en falta, la presencia de un elemento cultural autóctono: una casa comunal, una canoa o el familiar tótem. Esta ausencia es más evidente si se compara *Indian Church* con *Old Time Coast Village*, pintado en fecha ligeramente anterior.



Emily Carr
Old Time Coast Village, 1929-30

Ambos cuadros poseen un concepto y estilo similares, pero el segundo representa elementos originales de la cultura autóctona, aunque las casas y los tótems estén reducidos a unas líneas. Desde el punto de vista pictórico, *Indian Church* es la expresión de un compromiso entre la necesidad de satisfacer los requisitos de un estilo “prestado” y el impulso por expresar de manera personal

lo que significaba la naturaleza y el arte Nativo. El término “prestado” puede entenderse en dos sentidos diferentes. Se refiere especialmente a la influencia del estilo de Lawren Harris en la pintura de Emily Carr de esos años. En un sentido más amplio se relaciona con las ideas de Carr sobre el arte canadiense y su convencimiento de que este arte debe encontrar un estilo y expresión propios (Carr 1929:20).

El título del cuadro, una contradicción en sí mismo, es también indicativo de este compromiso. El elogio constante de esta pintura por parte de Lawren Harris, quien la había adquirido en 1930, enojó a Emily Carr. Este sentimiento negativo no se explica, a menos que comprendamos que lo que a Emily realmente le ofendía era el verse limitada a un estilo y motivo, como si se le negara la posibilidad de crecer. La iglesia de Indian Church ocuparía el lugar del “Indian motif” suprimido siguiendo los consejos de Lawren Harris: “For a while at least, give up Indian motifs. Perhaps you have become too dependent on them; create forms for yourself, direct from nature” (*GP*: 443).

Mr. Harris thought I had reached the limit of my capabilities, did he! Well, my limit was not going to congeal round that Indian Church! I sent other work east. He compared it unfavourably with the Indian Church – I had thought this work just as good, perhaps better. Mr. Harris did not. He still praised the Indian Church.

“You limit me! I’m sick of that old Church. I do not want to hear any more about it!” I wrote angrily (*GP*: 453).

En el estudio de este segundo periodo procede detenerse a analizar el componente “expresionista” de la pintura de Emily Carr. Derek Stacton (1951) distingue dos tipos de expresionismo: uno es un método de definir la

experiencia objetiva y de transmitir o interpretar esa experiencia recibida; el otro describe una forma de proyectar la experiencia subjetiva y de imponerla. La pintura de Emily Carr es un ejemplo de expresionismo del primer tipo, a través del cual la artista transforma su propia experiencia y transmite al espectador el contenido emocional y simbólico del tema o motivo pictórico o del propio pensamiento (1951: 502). Su expresionismo procede de un largo proceso de aprendizaje y comprensión del arte Nativo y de su manera de entender el proceso creativo del artista Nativo: “Thus the Indian identified so completely with his totem that, when he came to picture it, his felt knowledge of it was complete, and burst from him with intense vigour. He represented what it was in itself and what it stood for to him” (Carr 1972: 36). Esta profunda comprensión de los procesos creativos contribuiría a su particular evolución abstracta de los últimos años, a pesar de que la abstracción no fuera una forma de expresión con la que ella inicialmente se identificara.

I was not ready for abstraction. I clung to earth and her dear shapes, her density, her herbage, her juice. I wanted her volume, and I wanted to hear her throb. I was tremendously interested in Lawren Harris’s abstraction ideas, but I was not yet willing to accept them for myself (GP: 457).

Hay otro aspecto que contribuye al expresionismo de Emily Carr y que facilita la transición desde la artificialidad de pinturas como *Indian Church* hasta un estilo maduro que combina pintura y dibujo de una manera más integrada y radical. Se trata de la adopción, a partir de 1932, de un nuevo medio técnico en el que Carr utiliza papel barato y pintura diluida en aguarrás para sus

estudios y bocetos de los bosques de British Columbia (Fenton 1978: 53; Shadbolt 1987: 114).



Emily Carr
Untitled, 1931 - 1932

La pintura de los años 1928 a 1930 descubre otros cambios reveladores: en efecto, en los cuadros de Carr quedan muy pocas personas. Más exactamente, la población Nativa ha desaparecido de su entorno físico y territorial. Por otra parte, la representación de los elementos arquitectónicos de estas culturas – casas y postes totémicos – ha cambiado completamente si la comparamos con el periodo de 1912-1913 en el que estos elementos contienen una cualidad realista, independientemente de las innovaciones técnicas que Carr introduce, y presentan el paisaje y las construcciones humanas como elementos diferenciados y de distinto origen.

Por otra parte, los Nativos recuperados para la pintura a través del género del retrato muestran el sentido humano y artístico de Carr. En primer lugar, se han independizado del paisaje y del pueblo o reserva. Al mismo tiempo, muestran que su dignidad y supervivencia no dependen de su vinculación con lo natural. Aparecen vestidos con ropa occidental, lo que pone de manifiesto procesos de aculturación muy intensos, pero no significa que estas personas hayan perdido o renunciado a su identidad.



Emily Carr
*Mrs. Douse,
Chieftainess of
Kitwancool, 1928*

A partir de 1928, el proceso de inmaterialización de la pintura de Carr afecta a la manera en que el paisaje y la presencia humana se relacionan. Ahora todos los elementos están subordinados a una expresión y técnica artísticas que, hasta entonces, estaban menos desarrolladas y permitían que la realidad se expresara subrepticamente. No obstante, es esta innovación la que permite que los elementos arquitectónicos adquieran un protagonismo

diferente, pierdan su carácter “documental” y se constituyan en elementos compositivos, de manera que, a pesar de su poderosa presencia, trasciendan el sentido de significantes culturales concretos. Esta descontextualización de los referentes culturales responde a una búsqueda artística. Desde este punto de vista, las acusaciones de apropiación cultural y de interpretación incorrecta de mitos Nativos, vertidas sobre la pintura de Emily Carr son manifestación de las preocupaciones de nuestra época, pero no constituyen un criterio para evaluar la calidad artística.

Por otra parte, las composiciones de este periodo son interesantes también para determinar si éstas deben su sentido pictórico a la inclusión de postes totémicos. Lawren Harris había advertido a Carr contra la inclusión de estos motivos, que constituían de por sí una obra de arte, en un cuadro: “For a while at least, give up Indian motifs. Perhaps you have become too dependent on them; create forms for yourself, direct from nature” (*G P*: 443). Es cierto que en los cuadros del periodo 1928 a 1931 los postes totémicos aparecen entre otros elementos como canoas y casas, y que las técnicas utilizadas favorecen la distinción entre unos y otros. Sin embargo, el equilibrio de la composición y su efecto visual no está subordinado a estos rasgos arquitectónicos. De hecho, unos postes heráldicos, deteriorados hasta el punto de ser irreconocibles, pueden aparecer en un cuadro, no exactamente como elementos decorativos, tal y como podía apreciarse en *Vanquished*.



Emily Carr
A Haida Village, h.1929

3.4.3. El retorno a la naturaleza y a la temática

A partir de 1937 Emily Carr regresa a sus orígenes Nac toma una dirección sorprendente con su vuelta final al paisaje. Sin embargo, si en 1927-1929 Carr no era una pintora romántica, los paisajes de su última etapa apuntan a un definitivo retorno al arte “primitivo”, a una esencialidad de lo natural como la que encontramos en la actualidad en el “land art”¹⁶⁷. Es posible rastrear el recorrido de la tendencia primitivista de Emily Carr a partir de un

¹⁶⁷ El land art es un movimiento artístico surgido en Estados Unidos a finales de los años sesenta que representa el paisaje y la obra de arte como inextricablemente unidos. Este movimiento se inspira en el minimalismo y el arte conceptual y cuenta con artistas como Walter de Maria, Richard Long y Robert Smithson entre otros.

enfoque tribal, en el que la pintura refleja objetos concretos de las culturas Nativas, hasta llegar a una idea sintética de lo primitivo, reflejada en el retorno a la representación de la naturaleza. En esta tendencia a ver lo primitivo en términos conceptuales, más que concretos, Emily Carr estaría cerca de los presupuestos del land art¹⁶⁸.

En este apartado conviene también referirse al cambio de enfoque en la espiritualidad subyacente a la pintura de Carr. Hay un proceso que comienza con la representación del espíritu nativo a través de sus tótems y sus casas comunales, que continúa en una etapa de sincretismo representada por *Indian Church*, hasta llegar a la visión trascendentalista de la naturaleza, en este último periodo. El historiador de arte y conservador del Museo de Arte Moderno de Nueva York Kirk Varnedoe resume así la suerte del primitivismo en el arte moderno y contemporáneo: “primitivism seems to have come full circle, from object without context to context without object” (Rubin 1984: 661); observación que puede aplicarse a la pintura de Emily Carr. Y lo que motiva estos cambios formales y semánticos es, principalmente, una cuestión ideológica: algunos movimientos dentro del arte moderno y el land art contemporáneo aspiran a realizar un arte “more integrally engaged with broader systems of nature, magic, ritual, and social organization” (Rubin 1984: 662)¹⁶⁹. Las semejanzas entre la pintura de Emily Carr y el land art estriban también en la manera en que perciben lo primitivo y en cómo tratan su presencia o

¹⁶⁸ El retorno a lo primitivo que se produce en la década de los setenta y, que el land art representa, se interpreta como una reacción a la estética del Pop Art, el minimalismo y el expresionismo abstracto, y como un movimiento a favor de nuevos ideales artísticos y personales y de una liberación política que implique un acercamiento a la naturaleza, físico y afectivo.

¹⁶⁹ El problema de la separación de las esferas del conocimiento, la moral y la ley, y el arte se discute en esta investigación en la sección 2.5. *El retorno de lo primitivo*, a propósito del artículo de Habermas “Modernity: An Incomplete Project”.

desaparición; punto en que se aprecian ciertas divergencias. Por un lado, la pintura de Carr está enraizada en una cultura que percibe la naturaleza como una realidad cercana e incuestionable, muy lejos todavía de un pensamiento catastrofístico, o de la necesidad de “salvar” la naturaleza¹⁷⁰. Los paisajes de Emily Carr en su última época están realizados en lugares accesibles y frecuentados por excursionistas. A pesar de ello, Carr es capaz de trascender esta realidad inmediata que se ofrece a los sentidos y nos brinda una visión esencializada, impersonal de esa naturaleza. Los pintores del Grupo de los Siete, por su parte, mantienen una relación física con la naturaleza que parece responder al mismo espíritu que guía las exploraciones geográficas llevadas a cabo en las primeras décadas del siglo XX. Hay un afán por conquistar el elemento natural, por ponerse a prueba que, más allá de la realización de ideales masculinos, revela una insatisfacción creciente con la vida urbana. Esta insatisfacción, unida a paranoias de destrucción total de la naturaleza, nutrirá el imaginario del land art de nuestro tiempo. La esencialidad de la composición reproducida a continuación recuerda la pintura de Emily Carr de su última etapa. Existen, además, otras coincidencias interesantes entre ambos artistas: su respeto por la naturaleza y la presencia de un elemento “exótico” que, en el caso de Richard Long, se manifiesta en alguna de sus esculturas evocadoras de monumentos prehistóricos.

¹⁷⁰ Sin embargo, su pintura suscitó reflexiones ecológicas desde época temprana, en especial sus cuadros de árboles cortados. Ya en 1938, y a propósito de *Loggers' Culls*, expuesto en Nueva Zelanda, un periodista comentaba: “*Loggers' Culls* shows another aspect of the [logging industry] and, although the principal interest in the picture is probably the wind storm in the sky, there is a forceful reminder in the foreground of the taking away of the good trees and leaving of the slender saplings that are not worth cutting down” (Hembroff-Schleicher 1978: 274).



Richard Long
River Avon Mud Drawing, 1989

Emily Carr sintió la fascinación de lo primitivo; de hecho, su pintura corrió el peligro de estancarse en los motivos nativos característicos de su pintura de los años 1920 a 1927. Esta forma de “apropiación” artística, de carácter narcisista, se explica por la necesidad de afianzar vínculos primarios que hacen posible el desarrollo de una identidad artística; pero, con suerte, se trata de una etapa formativa que lleva a la consecución de una expresión propia que recogerá la experiencia vivida del artista. Emily Carr abandonará gradualmente los temas pictóricos nativos y logrará dar con la expresión de nuevos temas que estén en consonancia con sus nuevas inquietudes espirituales y artísticas. La influencia de lo primitivo, circunscrita a la pintura canadiense de los años 1911 a 1931, puede servir para comparar la evolución de la pintura de Carr con respecto a la de sus coetáneos, el Grupo de los Siete. Para estos pintores fue el contacto con la naturaleza y el paisaje de Canadá lo que impulsó su creatividad. La diferencia estriba en el hecho de que Carr siguió buscando

nuevos temas y técnicas, para dar respuesta a una inquietud ampliamente documentada en sus *Journals of an Artist*. Los pintores del Este, en cambio, parecen absortos en el potencial del paisaje canadiense como para necesitar indagar más allá. Este es, ciertamente, un juicio sumario, y del que habría que excluir a Lawren Harris, artista decisivo en la evolución de Emily Carr. Su camino hasta la abstracción puede ser indicativo de una comprensión de los elementos formales del arte primitivo; en el mismo sentido en que otros artistas modernos aprendieron a reconocer la destreza y el control como componentes de este arte.

Probablemente sea este sentimiento primordial de catástrofe, al que nos referíamos con anterioridad, el cordón umbilical que une a primitivos y modernos y a partir del que el arte, más que nunca, desempeñaría una función apotropaica. Sin embargo, en esta escena en la que primitivos y modernos se encuentran en torno a la hoguera, se ha colado ese deseo infantil de que alguien todopoderoso resuelva los problemas. En estos casos, resucita el chamán, el curandero de la comunidad, pero fuera de época; ya que nuestra sociedad no posee el consenso necesario para admitir esa forma de “trabajo social”. Ese carácter regresivo que ciertos retornos a la naturaleza delatan es lo que María Zambrano debió de percibir en algunas manifestaciones del arte moderno, lo cual explicaría la perplejidad del texto “La destrucción de las formas”. Si comparamos estas posiciones maximalistas con la relación que Emily Carr mantiene con las culturas Nativas, apreciaremos diferencias sustanciales. En primer lugar, el antiintelectualismo de Carr le pone a salvo de elucubraciones escatológicas; en segundo lugar, su conocimiento directo de estas culturas introduce un componente afectivo que, en otras manifestaciones artísticas, se vería suplantado por una visión falsamente exótica o descontextualizada.



Emily Carr
Loggers' Culls, 1935

Nos encontramos, una vez más, con la originalidad de Emily Carr, la cual consigue una expresión propia dentro de los convencionalismos y expectativas de su entorno artístico. Por otra parte, procede deliberar si el hecho de que no pertenezca a un grupo o movimiento concreto la libera de las contradicciones unidas al destino del arte canadiense, en eterna lucha entre un provincialismo-nacionalismo y una aspiración internacional. Esta pugna no deja de ser otra manifestación de la ansiedad ante las influencias, a la que Carr no es inmune. Sin embargo, si se considera su trayectoria artística en conjunto, puede concluirse que las diversas influencias a las que estuvo sometida sirvieron de estímulo y de empuje y, a la larga, contribuyeron a despejar y sacar a la luz sus propias ideas. Un pequeño ejemplo de esta afirmación general se ilustra en su forma de entender y utilizar el concepto de “abstracción” en su propia pintura. La pintura de Carr, por ejemplo, tiene un sentido de la experimentación muy controlado y regido por el principio de lo que ella quiere expresar. Sus cuadros

de árboles y paisajes a partir del año 1934 admiten un desarrollo hacia la abstracción. Sin embargo, Carr no continuó esta exploración, no por falta de técnica o de espíritu innovador, sino porque su proceso creativo transcurría de forma diferente.

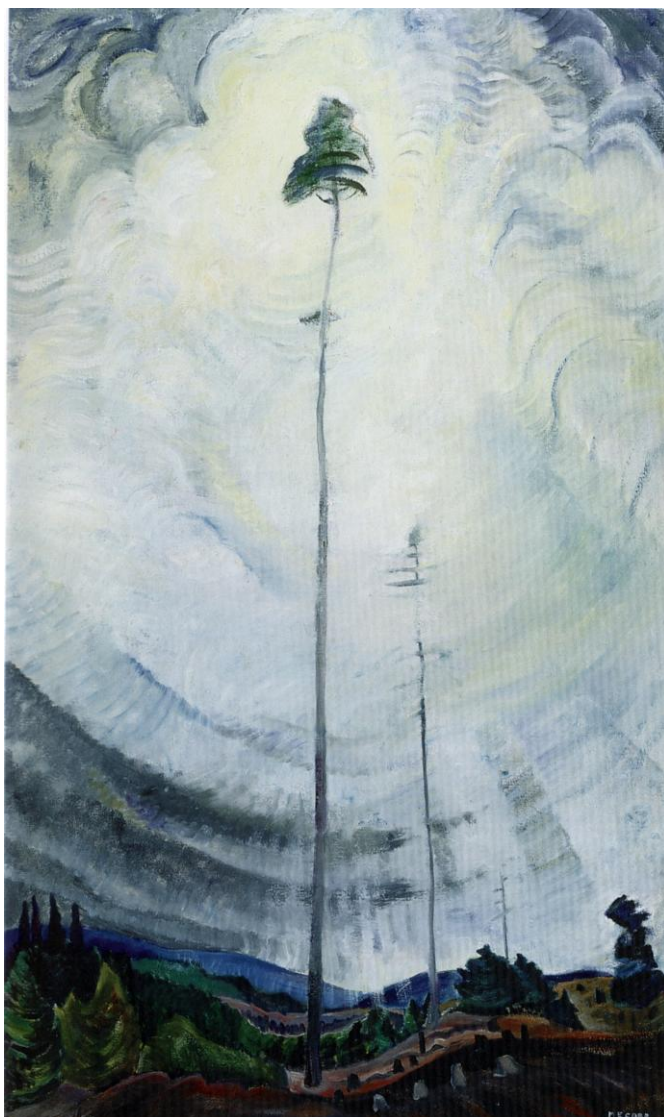
Derek Stacton percibe la abstracción en la pintura de Emily, precisamente a partir del “movimiento en el espacio” al que se refería Lawren Harris. Stacton retoma la idea del movimiento y la relaciona con una técnica básica de Carr consistente en mostrar la luz “como un torrente de color, con densidad y volumen y siempre en movimiento”. A partir de este principio Stacton infiere que Carr llega a percibir todos los objetos como estados de cambio dentro de un proceso orgánico, aunque de manera impersonal e interpreta el proceso de abstracción en la pintura de Carr como “una disolución de la forma, aunque presente su apariencia”.

She saw the processes of nature less as a determined struggle than as a natural phenomenon, in which struggle was merely one element, and thus she was saved from the excesses of late nineteenth century romanticism. Because she was interested in the essential nature of what she painted, her work became truly abstract (1951: 501).

Podemos relacionar esta referencia fundamental con la idea de “distorsión”, ya discutida, y con esa “destrucción de las formas” que ocupaba los pensamientos de María Zambrano y tendremos una aceptable instantánea de la literatura y el arte moderno. María Zambrano y Derek Stacton, sin embargo, valoran de una manera muy diferente esta disolución de la forma. Recordemos que Zambrano la relaciona con la oscuridad; Stacton, en cambio, cree que es el

fruto de la experiencia, el resultado de un proceso en el que el artista consigue el control de su tema.

This process of disintegration of form we find in the work of all truly creative artists – artists who think in terms of their medium, rather than merely use it as a method of recording extra-artistic conclusions. It occurs as the artist ages, and comes to grips with his subject-matter (1951: 506).



Emily Carr
Scorned as Timber, 1935

Esta disolución es posible gracias al giro expresionista que Carr da a su pintura, a partir del momento en que expresa el movimiento a través del gesto

de la pincelada, no del objeto representado. Aunque Stacton no da un nombre a este estilo pictórico, es inevitable pensar en un incipiente expresionismo abstracto a la vista de cuadros como *Scorned as Timber, Beloved of the Sky*¹⁷¹.

El legado de Emily Carr reside en haber transmitido la idea de continuidad entre el arte Nativo y el arte moderno, entre el pasado y el presente; de manera que el primero permanezca vivo y ayude a transformar el sentido de nuestras vidas. Carr parece alumbrar una respuesta a la perplejidad de María Zambrano ante la destrucción de las formas. En un sentido más amplio, Carr ha dado un sentido a la relación entre el arte “primitivo” y el arte moderno y llegado a una síntesis que muchos artistas europeos encontraron difícil de conseguir.

Para concluir: la utilización de nuevas técnicas y nuevos motivos forma parte de un proceso natural de evolución artística, que no puede ocultar un hecho principal: la intención de recrear imaginativamente el simbolismo del arte Nativo con el fin de llenarle de vida y significado con vistas a un público blanco desconocedor de su simbolismo tradicional (Stacton 1951: 502). Y es a causa de esta comprensión profunda del simbolismo Nativo por lo que Emily Carr puede considerarse una pintora expresionista.

¹⁷¹ *Scorned as Timber, Beloved of the Sky*, c. 1935. Óleo sobre lienzo, 112,0 x 68,9 cm. Vancouver Art Gallery.

4. Conclusión

La consideración crítica de la figura y la obra de Emily Carr a lo largo de los años es un reflejo de la manera en que el pensamiento y las preocupaciones de una época y de un tiempo concreto influyen en las manifestaciones culturales. Un repaso a la manera en que la crítica se ha ocupado de Emily Carr nos lleva a los inicios de los años cuarenta del pasado siglo, que coinciden con los últimos años de la vida de la artista y los posteriores a su fallecimiento. En aquellos años la crítica artística estaba centrada en los logros formales de su pintura, mientras que la publicación de su obra escrita era saludada como la obra singular de una escritora aislada y original; esta crítica no solía estar exenta de cierto paternalismo. A pesar de la profesionalidad de la crítica artística de esos años, ésta deja notar la influencia del magisterio ejercido por el pintor Lawren Harris, mentor y protector de Emily Carr, muy interesado en subrayar la modernidad de la pintura de ésta, en detrimento de otros aspectos igualmente originales como la contribución de las culturas Nativas al sustrato formal y a los contenidos de su obra artística. A partir de los años setenta se hace patente un interés creciente por los aspectos biográficos de la artista; de tal manera que, en la crítica de esos años, Carr surge como la heroína de una épica canadiense representativa, además, de la modernidad cultural de Canadá.

Los años 80 y 90 son testigos en todo el mundo occidental de la reevaluación crítica de mitos históricos y artísticos y Emily Carr no podía escapar a ese riguroso examen. Al mismo tiempo, la singularidad de su biografía permite su “reciclaje” como paladín de diversas causas: desde el feminismo hasta el ecologismo. La crítica artística más reciente vuelve a potenciar los aspectos formales de su obra, a lo que se suma un análisis más riguroso del

contexto histórico, no exento a veces de cierta agresividad frente al “victorianismo” y el “colonialismo” de la artista. La crítica dedicada a su obra escrita es, en cambio, irregular. En ocasiones adolece de un carácter errático, fruto en mi opinión, de la falta de un aparato crítico adecuado que aborde y dé cuenta de las singularidades de dicha obra. Por otro lado, hace demasiado hincapié en cuestiones personales que se convierten en irrelevantes al no estar presentadas en un contexto disciplinar apropiado. Desde el respeto y la admiración a la figura de Emily Carr este trabajo pretende contribuir a una tradición crítica que la propia existencia de su obra ha hecho posible, al tiempo que reconoce la inmensa valía de esta tradición.

El sentido de la obra de Emily Carr se expresa en la creación de un lugar interior y privado, pero capaz de una proyección pública y exterior, por medio de la escritura y la pintura. Un lugar, diferente al de sus sueños, donde la búsqueda personal de Carr adquiere sentido para otras personas. Y quizás ese placer exquisito del que hablaba Coleridge pueda llegar a ser la promesa de una felicidad futura. Este doble sentido de interioridad y exterioridad, es aplicable también a la experiencia de dos culturas: la cultura heredada de sus padres y la cultura Nativa. Las circunstancias biográficas de Carr y su propia elección personal le permitieron vivir una experiencia de exotismo que nos recuerda los “Consejos al buen viajero” de Victor Segalen.

Desde lo hondo de su pedazo de tierra patriarcal, el éxota invoca, desea y barrunta el más allá. Pero, habitando el más allá, al mismo tiempo lo encierra, lo circunda, lo saborea y he aquí el terrón, el terruño, que de pronto es considerablemente diverso. Y de ese doble juego equilibrado procede una incansable e inagotable diversidad (1989: 44).

La obra pictórica y literaria de Emily Carr es representativa del papel que tuvieron las culturas Nativas de la Costa Noroeste de Canadá en la construcción de su identidad artística. Carr admiraba estas culturas como representativas de una vida natural, libre de las restricciones de la sociedad victoriana en la que se había criado y había sido educada. A través de su identificación afectiva fue capaz de desarrollar una identidad artística en sintonía con la naturaleza y con el espíritu divino, y al tiempo integrar elementos artísticos procedentes de dichas culturas, en los que Carr encontró un elemento de modernidad ausente, en su opinión, en las artes plásticas de Canadá.

Esta combinación de identificaciones con las culturas Nativas y con la naturaleza permitió a Emily Carr desarrollar un proyecto artístico en el que su visión del arte nativo se convirtió en el objetivo de su actividad. En cualquier caso, puso en marcha una búsqueda y una manera de escuchar y mirar de las que la obra de Carr es el resultado. Este estudio ha pretendido desarrollar en paralelo y equilibradamente los componentes de historia literaria e historia del arte que en el enunciado de la tesis se han denominado “textualidad” y “visualidad” atendiendo a la manera en que ambos dialogan en el conjunto de la obra de la artista.

Sus *Diarios*, a los que dedico una parte de la investigación, presentan su trayectoria vital y su reflexión sobre la obra artística, ambas al encuentro de una búsqueda de sentido. La necesidad humana de trascender las limitaciones de la biología y de la propia cultura se hace patente en estos *Diarios*, que son una parte de su obra escrita, y en la evolución de su pintura, como puede quizá apreciarse a través de la pequeña muestra que ilustra la segunda parte de este trabajo. Esta aspiración de trascendencia, cuando está sustentada en la vida, constituye la perspectiva ética del sujeto.

La escritura de Carr representa su parte más corpórea y vital y tal vez por ello tiene un componente poderosamente biográfico. En algunos casos da la impresión de que, como escritora, Emily Carr no ha sido capaz de despegarse del registro de lo imaginario. Esto es apreciable también en la parte de su producción pictórica en la que se afana por imitar formas y estilos.

A partir de 1927 consigue crear una escritura y pintura que es vocación, llamada a buscar un sentido más personal e íntimo en ambas esferas. En su pintura se produce un giro copernicano y en el plano de la escritura se compromete, a través de las páginas de sus diarios, en la búsqueda de un yo capaz de expresar sus afectos y de reconocer las limitaciones de sus elecciones afectivas. La escritura le ayuda también a simbolizar experiencias de su vida, incomprensibles en el momento de vivirlas, y de las que más tarde puede alumbrar un sentido. Su pintura evoluciona, igualmente, en una línea de progresiva simbolización: Carr irá prescindiendo de elementos formales superfluos hasta conseguir una expresión depurada que remite a esa búsqueda de la que los *Diarios* son testigo.

Las fases en que se desarrolla su pintura permiten una comprensión de la forma en que Emily Carr construye su identidad. Muestran que la temática Nativa, independientemente de su interés etnográfico, constituía el vehículo apropiado para expresar las inquietudes de Carr en su primera época: la búsqueda de un origen no inglés. A falta de una identidad canadiense, que estaba por construir, lo Nativo expresaba, entonces, todo aquello que en su imaginación constituía el oeste de Canadá, la “tierra patriarcal” a la que se refiere Victor Segalen. Es importante también destacar en esta conclusión cómo la pintura de temática Nativa está enraizada en un paisaje; ambos elementos

son sustanciales en la composición creando, en algunos casos, tensiones y desequilibrios significativos.

Klee Wyck celebra la naturaleza y muestra el triunfo de ésta sobre la historia; presentando la posibilidad de que una nación funde su identidad intelectual en la naturaleza. La publicación de *Klee Wyck* en 1941 podría, en este sentido, ponerse en relación con la de tres obras de la literatura americana, que aproximadamente un siglo antes, marcaron la vida intelectual de la época: *Moby Dick* (1851), *Walden* (1854) y *Leaves of Grass* (1855). El impacto político de *Klee Wyck*, en especial su influencia en la percepción de las comunidades Nativas, fue nulo y la crítica literaria jamás se ha parado a considerar esta colección de historias como una “declaración de independencia”, a la manera en que el ensayo de Ralph W. Emerson “The American Scholar” se entiende como declaración de independencia literaria de los Estados Unidos con respecto a Inglaterra, principalmente. No obstante, creo que esto se debe a la inercia intelectual y a una obediencia literal a los hechos poco recomendable. Por otra parte, la actualización que Emily Carr realiza del trascendentalismo recupera sus bases teóricas para articular una política ecológica que permite expresar preocupaciones actuales como la defensa de las poblaciones Nativas y la protección de la naturaleza; al tiempo que establece una relación de necesidad vital con el pasado. Esto pone de relieve la modernidad y vigencia de la obra de Carr.

La lectura de las “historias indias” de *Klee Wyck* ofrece la visión de un observador (Emily Carr) que, en muchas ocasiones, es acogido como miembro de la comunidad nativa y que proporciona reflexiones sobre aspectos de la vida nativa, hechas inevitablemente desde el punto de vista de los valores de las sociedad victoriana, pero pertinentes. Por otra parte, esta reflexión vuelta sobre

la persona del observador y de su propia cultura permite una mejor comprensión de la existencia propia y profundiza el conocimiento de ambas culturas. La descripción del lugar específico del antropólogo es de particular importancia para entender el carácter de las historias contenidas en *Klee Wyck*

Por otra parte, esta obra plantea la cuestión de las diferentes nociones de tiempo: el tiempo de la narradora, el tiempo de sus personajes nativos, el tiempo cósmico y el momento en que se escribe la historia. En este sentido quizás haya que poner en duda el imperativo moderno de que todas las culturas son “históricas”¹⁷². Habría que buscar una definición más fluida que permita entender la historia como una forma de experimentar la noción de continuidad y discontinuidad, y observar cómo esas dos nociones influyen en la forma de entender la relación entre el presente, el pasado y lo porvenir¹⁷³. Este enfoque es pertinente para integrar relatos y puntos de vista diferentes que, con una perspectiva más rígida, sólo conducen a juicios de valor sobre la subjetividad y prejuicios de quien narra la historia. Esto es particularmente evidente en los relatos etnográficos, y también en las historias de *Klee Wyck*, donde quien observa y narra es tradicionalmente una persona que no pertenece a la cultura objeto de estudio¹⁷⁴. A este respecto la cuestión de la alteridad es fundamental para dar sentido a la experiencia vital y artística de Emily Carr, al tiempo que ejemplifica el carácter positivo y la importancia de las identificaciones en la formación de la personalidad. Además de la relación de Carr con las culturas

¹⁷² Como señala James Suzman: “The concept of ahistoricity was largely discarded by scholars seeking to clear their closets of the racist baggage that reminded them of the Academy’s complicity in the colonial enterprise” (Barnard 2004: 214).

¹⁷³ “[American] history could be the history of nature’s reassuming alienated man to itself rather than the history of man’s warfare with it” (Emerson 2003: 19).

¹⁷⁴ Este enfoque viene sugerido por la lectura de “Hunting for histories in the Kalahari” de James Suzman (Barnard 2004: 201-15).

Nativas, tema clave de esta investigación, procede apuntar al papel que Carr asigna al Otro: el lector o espectador de su obra. Este aspecto merece una exploración futura.

La singularidad e insularidad de la obra de Emily Carr puede llegar a enmascarar su modernidad. Pero son precisamente esos “atavismos” como la mezcla de géneros o las complejidades del punto de vista del narrador los que permiten instaurar su obra en la tradición del modernismo. Si obras como *The Waste Land* registra los cambios dramáticos que se produjeron en la cultura occidental como consecuencia del avance de la tecnología; lo que aceleró procesos ya existentes como la urbanización, la secularización y la cultura de masas, la obra de Emily Carr documenta ese mismo proceso desde el lugar privilegiado del exótico de Victor Segalen. Si el modernismo se caracteriza por un “crisis de la representación”, los *Diarios* de Emily Carr documentan esa misma crisis en el seno de la pintura y revelan la forma en que su autora superó dicha crisis; dando paso a la pintura de su última etapa, convencionalmente descrita como “difícilmente clasificable”, aunque con la cómoda sabiduría que proporciona el contemplar los hechos con perspectiva, no dudamos en calificar de modernista. Desde esa singularidad, cultivada hasta la obstinación, la obra de Emily Carr se nos ofrece para ser contemplada como una naturaleza en reposo, recuperando el sentido pictórico de “still life”, el fruto maduro de un modernismo que sigue habitando el siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbott, D. ed. *The World is as Sharp as a Knife*, Victoria BC Provincial Museum, 1980.
- Adams, John W. "Recent Ethnology on the Northwest Coast", *Annual Review of Anthropology* 10 (1981): 361-92.
- Adams, Timothy Dow. "Painting Above Paint: Telling Li(v)es in Emily Carr's Literary Self-Portraits", *Journal of Canadian Studies* 2, vol. 27, (Summer 1992): 37-48.
- Alfred, Agnes (Qwiqwasutinuxw Noblewoman). *Paddling to Where I Stand* (edited by Martine J. Reid; translation by Daisy Sewid-Smith) UBC Press, 2004.
- Ames, Kenneth M. "The Northwest Coast: Complex Hunter-Gatherers, Ecology and Social Evolution", *Annual Review of Anthropology* 23 (1994): 209-229.
- Aracil, Alfredo y Rodríguez, Delfín. *El siglo XX: Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno*, Istmo, 1983.
- Argan, Giulio Carlo. *El arte moderno: del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid: Akal, 1998. Trad. Gloria Cué
- Asch, M. "The Slavey Indians: the relevance of ethnohistory to development", *Native Peoples: the Canadian Experience*, ed. R. Morrison, C. Wilson. Toronto: McClelland & Stewart, 1986: 271-296.
- Atleo, Richard E. Tsawalk. *A Nuu-chah-nulth Worldview*, University of Columbia Press, 2004.
- Balthus. *Memorias*, Barcelona: Lumen, 2002. Trad. Juan Vivanco
- Barbeau, Marius. "Totem Poles of the Gitksan, Upper Skeena River, British Columbia", Bulletin no. 61, *Anthropological Series* no. 12, Ottawa: National Museum of Canada, 1929.
- , "Totem Poles", Volumes I and II Bulletin 119, *Anthropological Series* no. 30, Ottawa: National Museum of Canada, 1950.
- , "Haida Myths", Bulletin no. 127, *Anthropological Series* no. 32, Ottawa: National Museum of Canada, 1953.
- , *Art of the Totem*, British Columbia: Hancock House, 1984.
- Barnard, Alan. "Images of Hunters and Gatherers in European Social Thought", R. Lee y R. Daly eds., *The Cambridge Encyclopedia of Hunters and Gatherers*, Cambridge: Cambridge UP, 1999.

- Barnard, Alan ed. *Hunter-Gatherers in History, Archaeology and Anthropology*, New York: Berg, 2004.
- Barnett, Homer G. "The nature of the potlatch", *American Anthropologist* 40 (1938): 349-58.
- Bell, Clive. *Art*, Kessinger Publishing, [1913] 2008.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, D.F.: Itaca, 2003. Trad. Andrés E. Weikert
- Berlo, Janet C. & Phillips, Ruth B. *Native North American Art*. Oxford UP, 1998.
- Berman, Judith. "Red salmon and red cedar bark: Another Look at the Nineteenth-century Kwakwaka'wakw Winter Ceremonial", *BC Studies*, no.125/126 (Spring/Summer 2000): 53-99.
- Blackman, Margaret. *During My Time: a Haida Woman*, Seattle: University of Washington Press, 1972.
- . "Totems to Tombstones: Cultural Change as Viewed through the Haida Mortuary Complex 1877-1970", *Ethnology* 12 (1973): 47-56.
- . "Creativity in Acculturation Art: Art, Architecture and Ceremony from the Northwest Coast", *Ethnohistory* 4, vol. 23, (Autumn 1976): 387-413.
- Blanchard, Paula. *The Life of Emily Carr*. Vancouver: Douglas & McIntyre, 1987.
- Bloom, Harold. *A Map of Misreading*, New York: Oxford UP, 1975.
- . *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York: Oxford University Press, 1973. Traducción española: *La angustia de las influencias: una teoría de la poesía*, Caracas: Monte Ávila, 1977.
- . "Freud and the Sublime: A Catastrophe Theory of Creativity", *Agon: Towards a Theory of Revisionism*, New York: Oxford UP, 1982: 91-118.
- . ed. *Modern Critical Views: Walt Whitman*, New York: Chelsea House, 1985.
- . ed. *Walt Whitman selected poems*, The Library of America, 2003.
- Boas, Franz. *The Kwakiutl of Vancouver Island: The Jesup North Pacific Expedition Memoir of the American Museum of Natural History*, Volume V, New York: G.E. Stechert, 1909.

- . *Ethnology of the Kwakiutl* (based on data collected by George Hunt), Bureau of American ethnology, 35th Annual Report 1913-14, Washington D.C.: Smithsonian Institution, 1921.
- . "The Social Organization of the Tribes of the North Pacific Coast", *American Anthropologist*, vol. 26, no. 3 (1924): 323-332.
- . "Kwakiutl culture as reflected in mythology", *American Folklore Society Memoir*, 28, 1935.
- . "Invention". En F. Boas et al. eds. *General Anthropology*, Boston, London: D.C.Heath., 1938.
- . *Primitive Art*, New York: Dover Publications, [1927] 1955.
- . *Kwakiutl Ethnography*, Chicago: U of Chicago P., 1966.
- Bowler, P. "From Savage to Primitive: Victorian Evolutionism and the Interpretation of Marginalized Peoples", *Antiquity* 66 (1992): 721-9.
- Braid, Kate. *To this Cedar Fountain*, Victoria B.C.: Polestar, 1995.
- . *Inward to the Bones: Georgia O'Keeffe's Journey with Emily Carr*, Victoria B.C.: Polestar, 1998.
- Brown, Norman O. *Life against Death: The Psychoanalytical Meaning of History*, Wesleyan UP: [1959] 1985. Traducción española: *Eros y Tánatos: el sentido psicoanalítico de la historia*, México: Editorial Joaquín Mortiz, 1967.
- Bryson, Norman. *Volver a mirar: Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*, Madrid: Alianza, 2005. Trad. Miguel Ángel Coll
- Buchanan, Donald W. "The Gentle and the Austere: A Comparison in Landscape Painting", *University of Toronto Quarterly* 11 (October 1941): 72-77.
- . *Canadian Painters from Paul Kane to the Group of Seven*, Oxford and London: Phaidon, 1945.
- . "Emily Carr: Painter of the West Coast", *Canadian Geographical Journal* 33, no. 4 (October 1946): 186-7.
- . "Growing Pains: The Autobiography of Emily Carr", *Canadian Art* 4, (March 1947): 83-85.
- . "Emily Carr (1871-1945): An Expressionist among the Totem Poles", *The Growth of Canadian Painting*, London and Toronto: Collins, 1950.

- . "Letters from Emily Carr to Ruth Humphrey, 1937 to 1944", *University of Toronto Quarterly* 41 (Winter 1972): 93-150.
- Burckhardt, Titus. *Ensayos sobre el conocimiento sagrado*, José L. de Olañeta, 1999. Trad. Esteve Serra
- Burns, Flora Hamilton. "Emily Carr and the Newcombe Collection", *Beaver* 293 (Summer 1962): 27 –35.
- . "Emily Carr", *The Clear Spirit: Twenty Canadian Women and Their Times*. (ed.) Mary Quayle Innis, Toronto: University of Toronto Press, 1967.
- Calabrese, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid: Cátedra, 1999.
- Canadian Painting 1939-1963 (Catalogue), London: Tate Gallery, 1964.
- Canadian West Coast Hermetics: The Metaphysical Landscape, 1973.
- Cannon, Aubrey. "The Historical Dimension in Mortuary Expressions of Status and Sentiment", *Current Anthropology*, vol. 30, no. 4 (August 1989): 437-458.
- Carpi, Daniela ed. *Literature and Visual Arts in the Twentieth Century*, Bologna, Italy: Re Enzo 2001.
- Carr, Emily. "Modern and Indian Art of the West Coast", *Mc Gill News* (Supplement) June 1929: 18-22.
- . *Emily Carr: Her Paintings and Sketches* (with articles by Ira Dilworth and Lawren Harris), Ottawa: National Gallery of Canada, 1945.
- . *Fresh Seeing: Two Addresses by Emily Carr* (with a preface by Doris Shadbolt and an introduction to the 1930 speech by Ira Dilworth), Toronto: Clarke, Irwin & Co., 1972.
- . Cheney, Nan and Toms, Humphrey N. W. *Dear Nan*, Vancouver: U of British Columbia P., 1990.
- . *The Complete Writings of Emily Carr*, Vancouver: Douglas & McIntyre, 1997.
- . *Klee Wyck* (introduction by Kathryn Bridge). Vancouver, B.C.: Douglas & McIntyre, 2003.
- . *Opposite Contraries: the Unknown Journals of Emily Carr and Other Writings*. Crean, Susan ed., Vancouver: Douglas & McIntyre, 2003.

- . "Lecture on Totems" in *Opposite Contraries: the Unknown Journals of Emily Carr and Other Writings*, edited by Susan Crean, Vancouver: Douglas & McIntyre, 2003.
- . *A Pause: An Emily Carr Sketch Book*, (introduction by Ian M. Thom) Vancouver: Douglas & McIntyre, [1953] 2007.
- . *This and That*, (ed. Ann-Lee Switzer), Victoria, B.C.: TI-JEAN Press, 2007.
- Carretero Collado, Leoncio. "El sistema de estratificación social en la Costa Noroeste norteamericana a través del proceso de aculturación, 1774-1921", *Revista Española de Antropología Americana*, no. 20, 1990: 161-182.
- . (editor y traductor), Jewitt, John R. *Diario y aventuras en Nootka*, Madrid: Historia 16, 1990.
- . "Environment, Food Availability, and Nutrition in the Northwest Coast: Hazards in Native Traditional Subsistence", *Revista Española de Antropología Americana*, no. 25 (1995): 119-134.
- Cayley, David. *Conversación con Northrop Frye*, Barcelona: Península, 1997. Trad. Carlos Manzano
- Chadwick, Whitney. *Women, Art, and Society*, New York: Thames & Hudson, 2002.
- Chasseguet-Smirgel, Janine. "Encuadre y creación". Conferencia en la Asociación Venezolana de Psicoanálisis, 1986.
- . *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, París: Payot, 1988.
- Clair, Jean ed. *Cosmos: from Romanticism to the Avant-garde*, Quebec, Munich, London, New York: Montreal Museum of Modern Arts, 1999.
- Clark, Kenneth ed. *Roger Fry, Last Lectures*, Cambridge: Cambridge UP, 1939.
- Clastres, Pierre. *Society against the State: Essays in Political Anthropology*. New York: Zone Books, 1989.
- Clifford, James. *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1988.
- Codere, Helen. "Fighting with property: a study of Kwakiutl potlatching and warfare", *American Ethnological Society*, Monograph 18, Seattle: U of Washington P., 1951.
- . "The understanding of the Kwakiutl", W. Goldschmidt ed., *The anthropology of Franz Boas*, American Anthropological Association Memoir, no. 89, 1959.

- Cole, Douglas. "The Origins of Canadian Anthropology, 1850-1910", *Journal of Canadian Studies* 8 (February 1973): 33-45.
- . "The Invented Indian/The Imagined Emily", *BC Studies* no. 125/126 (Spring/Summer 2000): 147-162.
- Colgate, William G. *Canadian Art: its Origin and Development*, Toronto: Ryerson Press, 1943.
- Colman, M. E. "Emily Carr and her sisters", *Dalhousie Review* 27 (April 1974): 29-32.
- Contemporaries of Emily Carr in British Columbia* (Catalogue), Burnaby: Simon Fraser Gallery, Simon Fraser University, 1974.
- Cowlshaw, Gillian. "Colour, culture, and the Aboriginalists", *Man* 22, 1987: 221-37.
- Crean, Susan ed. *Opposite Contraries: the Unknown Journals of Emily Carr and Other Writings*. Vancouver: Douglas & McIntyre, 2003.
- Crosby, Marcia. "Construction of the Imaginary Indian", Douglas, Stan. ed. *Vancouver Anthology: The Institutional Politics of Art*, Vancouver: Talon Books, 1991.
- Cruikshank, Julie. "Oral Tradition and Material Culture: Multiplying Meaning of 'Words' and 'Things'", *Anthropology Today*, vol. 8, no. 3 (June 1992): 5-9.
- Curtis, Edwards. *The Kwakiutl*, Volume 10 The North American Indian, 1915 (Johnson Reprint, New York, 1970).
- Daly, Thomas C. "To Emily Carr Art and Writing Were Twins", *Saturday Night* 61 (15 December 1945): 28.
- Davis, Ann. *The Logic of Ecstasy: Canadian Mystical Painting 1920-1940*, Toronto and Buffalo: U of Toronto P., 1992.
- Diamond, Stanley. *In Search of the Primitive: A Critique of Civilization*. New Brunswick, NJ: Transaction Books, 1974.
- Dilworth, Ira. "M. Emily Carr", *Canadian Library Association Bulletin* (April 1947): 112-13
- Dorflès, Gilo. *Nuevos ritos, nuevos mitos*, Barcelona: Lumen, D.L. 1973. Trad. Alejandro Sadernan
- . *Símbolo, comunicación y consumo*, Barcelona: Lumen, 1975. Trad. María Rosa Viale

- Douglas, Stan ed. *Vancouver Anthology: The Institutional Politics of Art*, Vancouver: Talon Books, 1991.
- Drucker, Philip. "Rank, Wealth and Kinship", *American Anthropologist*, 41, 1939: 55-65.
- , "Culture Element Distributions: XXVI Northwest Coast", *Anthropological Records* 9:3. Berkeley and Los Angeles: U of California P., 1950.
- , "The Northern and Central Nootkan Tribes", *Bureau of American Ethnology*, Bulletin 144, Washington D.C.: Smithsonian Institution, 1951.
- , *Indians of the North Pacific Coast*. The American Museum of Natural History, 1963.
- , *Cultures of the North Pacific Coast*. San Francisco: Chandler Publishers, 1965.
- Duff, Wilson. *The Indian History of British Columbia*. Vol. 1, *The Impact of the White Man*, Anthropology in British Columbia Memoir no.5, Victoria: British Columbia Provincial Museum, 1965.
- Duval, Paul. *Canadian Art: Vital Decades; The McMichael Conservation Collection*, Toronto: Clarke & Irwin, 1970.
- , *A vision of Canada: The McMichael Canadian Collection*, Toronto: Clark & Irwin, 1973.
- Egan, Susanna. "Emily Carr and the Landscapes of Autobiography", *Essays on Canadian Writing* (ECW) 60 (Winter 1996): 166-86.
- Ehrenzweig, Anton. *El orden oculto del arte*, Barcelona: Labor, 1973.
- , *Psicoanálisis de la percepción artística*, Barcelona: Gustavo Gili, 1976. Trad. Justo G. Beramendi
- Eliade, M. *Mito y realidad*, Barcelona: Labor, [1963] 1985. Trad. Luis Gil
- , *The Myth of the Eternal Return, or, Cosmos and History*, Princeton, N.J.: Princeton UP., [1949] 1991.
- Eliot, T. S. 'Ulysses, Order and Myth', *The Dial*, LXXV (Nov. 1923): 480-83.
- , *Collected Poems: 1909 – 1962*, New York: Harcourt Brace, 1963.
- , *The Waste Land*, New York: W. W. Norton, [1922]2001.

- Ellman, Maud ed. *Psychoanalytic Literary Criticism*, (Prologue: "The Psycho-Analytic Reading of Tragedy", André Green) Longman, 1994.
- Emily Carr: New Perspectives on a Canadian Icon*. Con textos de: Shirley Bear, Susan Crean, Marcia Crosby, Andrew Hunter, Johanne Lamoureux, Peter Macnair, Gerta Moray, Jay Stewart, Ian M. Thom, National Gallery of Canada y Vancouver Art Gallery, 2006.
- Emerson, Ralph Waldo. *Nature and Selected Essays* (edición e introducción de Larzer Ziff), Penguin Books, 2003.
- Encyclopaedia Britannica, "Franz Boas", vol. 2, 1986.
- Encyclopaedia Britannica, "Totemism", vol. 26, 1986.
- Exhibition of Canadian West Coast Art: Native and Modern* (catalogue), Ottawa: National Gallery of Canada, 1927.
- Feest, Christian F. ed. *Culturas de los indios norteamericanos*, Könnemann Verlagsgesellschaft mbH, 2000.
- Fenton, Terry. "Two Isolated Modernists: David Milne and Emily Carr", *Modern Painting in Canada: Major Movements in Twentieth Century Canadian Art*, Edmonton: Hurtig Publishers, 1978.
- Fenton, Terry. *Modern Painting in Canada: Major Movements in Twentieth Century Canadian Art*, Edmonton: Hurtig Publishers, 1978.
- Finseth, Ian Frederick. "*Liquid Fire within Me*": *Language, Self and Society in Transcendentalism and early Evangelicalism, 1820-1860*, M.A. Thesis in English, U of Virginia, August 1995.
- Flam, Jack y Deutch, Miriam eds. *Primitivism and Twentieth- Century Art*, California: U of California P., 2003.
- Forsey, William C. *The Ontario Community Collects: A Survey of Canadian Painting from 1766 to the Present*, Art Gallery of Ontario, 1975.
- Foster, Hal. *Vision and Visuality*, Seattle: Bay Press, 1988.
- , *El retorno de lo real: la vanguardia a final de siglo*, Barcelona: Akal, 2001. Trad. Alfredo Brotons Muñoz
- Fraschina, Francis and Harrison, Charles eds. *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, London: Harpers & Row, 1982.
- Fraser, Douglas. "The Discovery of Primitive Art", *Anthropology and Art*, Charlotte M. Otten ed., Garden City, New York: Natural History Press, 1971.

Frazer, James G. *The Golden Bough* [1890]. Edición española: *La rama dorada*, México: Fondo de Cultura Económica, [1944] 1984. Trad. Elizabeth y Tadeo I. Campuzano

Freud, Sigmund.

1900 *La interpretación de los sueños*, Buenos Aires: Amorrortu, 2001.

1905 *Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad*, Orbis, vol. 8, 1988.

1912 *Tótem y tabú*, Buenos Aires: Amorrortu, 2001.

1914 *Introducción del narcisismo*, Orbis, vol. 11, 1988.

1920 *Más allá del principio de placer*, Buenos Aires: Amorrortu, vol. 21, 2001.

1921 *Psicología de las masas y análisis del yo*, Buenos Aires: Amorrortu, vol. 18, 2001.

1923 *El yo y el ello*, Buenos Aires: Amorrortu, vol. 19, 2001.

1924 *La negación*, Buenos Aires: Amorrortu, vol. 19, 2001.

1930 *El malestar en la cultura*, Buenos Aires: Amorrortu, vol. 21, 2001.

From the Land of the Totem Poles (catalogue), New York: American Museum of Natural History, 1988.

Fry, Roger Elliot. *Cézanne: A Study of his Development*, London, 1927.

----- . *Henry Matisse*, London, 1930.

----- . *Last Lectures* (edición e introducción de Kenneth Clark), Cambridge: Cambridge University Press, 1939.

----- . *Visión y diseño*, Buenos Aires: Galatea Nueva Visión, 1959. Trad. Eduardo Loedel

----- . *Vision and Design* (edición e introducción de J. B. Bullen), London: Oxford UP., [1920] 1981.

Frye, Northrop. *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*, Toronto: Anansi, 1971.

----- . "The Canadian Scene: Explorers and Observers", *Canadian Landscape Painting, 1670-1930: The Artist and the Land*, U of Wisconsin P., 1973.

----- . "La cultura canadiense", *Conversación con Northrop Frye*, Barcelona: Península, 1997. Trad. Carlos Manzano

De Gaultier, Jules. *Le Bovarysme, essai sur le pouvoir d'imaginer*, Paris : Presses de L'Université Paris-Sorbonne, 2006.

- Gay, Peter. *Freud: A Life for Our Time*, London: Norton, 1998.
- Geertz, Clifford. *The Interpretation of Culture: Selected Essays*. New York: Basic Books, 1973.
- Gisbert, Alfonso. *Psicoanálisis de la creación: la construcción del sentido*, Venezuela: Bid & Co., 2004.
- Goldwater, Robert. *Primitivism in Modern Art*, Harvard UP., [1938] 1986.
- Gombrich, Ernst Hans. *Freud y la psicología del arte: Estilo, forma y estructura a la luz del psicoanálisis*, Barcelona: Barral, 1971.
- . *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre teoría del arte*, Madrid: Debate, 2002. Trad. José María Valverde
- González García, Ángel et al. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid: Istmo, 1999.
- Gómez Pin, Víctor. *El psicoanálisis: justificación de Freud*, Montesinos, 2001.
- González Requena, Jesús. “Texto artístico, espacio simbólico (con El espíritu de la colmena como fondo)”, *Gramáticas del agua*, nº 1, Granada, 1995.
- . “Emergencia de lo siniestro”, *Trama y fondo*, nº 2, 1997.
- Gordon, Donald E. “On the Origin of the Word ‘Expressionism’”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 29, 1966: 368-385.
- Green, André. *El lenguaje en el psicoanálisis*, Buenos Aires: Amorrortu, 1995.
- Green, Christopher ed. *Art Made Modern: Roger Fry’s Vision of Art*, Merrell Holberton in association with the Courtauld Gallery, 1999.
- Greenspan, Ezra ed. *The Cambridge Companion to Walt Whitman*, Cambridge UP, 1997.
- Group of Seven: Canadian Landscape Painters* (catalogue), McMichael Canadian Collection, Kleinburg (Ontario): Ministry of Culture and Recreation, 1977.
- Guenther, Mathias. “From totemism to shamanism: hunter-gatherer contributions to world mythology and spirituality”, Lee & Daly eds., *The Cambridge Encyclopedia of Hunters and Gatherers*, 1999: 426-433.
- Gunther, Erna. *Indian Life on the Northwest Coast of North America; as Seen by the Early Explorers and Fur Traders during the Last Decades of the 18th Century*, Chicago: U of Chicago P., 1972.

- Habermas, Jürgen. "Modernity: An Incomplete Project", *Interpretive Social Science: A Second Look*, Paul Rabinow y William M. Sullivan, eds. Berkeley: U of California P., 1987: 141-156.
- Halpin, Marjorie. *Totem Poles: An Illustrated Guide*, Vancouver: UBC Press and the UBC Museum of Anthropology, 1981.
- Harmon, Kitty ed. *The Pacific Northwest Landscape: A Painted History* (int. Jonathan Raban), Seattle, Washington: Sasquatch Books, 2001.
- Harris, Lawren. "Emily Carr and her work", *Canadian Forum* XXI, no. 251, December 1941: 277-78.
- Harrison, Charles et al. *Primitivismo, Cubismo y Abstracción: Los primeros años del siglo XX*, Akal, 1998. Trad. Juan José Usabiaga
- Harrison, Simon. "Ritual as Intellectual Property", *Man* vol. 27, no. 2 (June 1992): 225-244.
- Hedican, Edgard J. *Applied Anthropology in Canada: Understanding Aboriginal Issues*, Toronto: U of Toronto P., 1995.
- Hembroff-Schleicher, Edythe. *A Portrayal of Emily Carr*, Toronto: Clarke & Irwin, 1969.
- . *Emily Carr: The Untold Story*, Saanichton, B.C.: Hancock House, 1978.
- Hertz, Neil ed. *Writings on Art and Literature*, California: Stanford UP, 1997.
- Hill, Charles C. *Canadian Painting in the Thirties*, Ottawa: National Gallery of Canada, 1975.
- Holm, Bill. *Northwest Coast Indian Art: An Analysis of Form*, Seattle and London: U of Washington P., [1965] 2001.
- Housser, Frederick B. *A Canadian Art Movement: The Story of the Group of Seven*, Toronto: Macmillan of Canada, 1926.
- Hubbard, R.H. *The Development of Canadian Art*, Ottawa: Queen's Printer, 1963.
- . *Canadian Landscape Painting, 1670-1930: The Artist and the Land*, U of Wisconsin P., 1973. [Text and catalogue by R.H. Hubbard, essay by Northrop Frye]
- Humphrey, Ruth. "Emily Carr: An Appreciation", *Queen's Quarterly* 65 (Summer 1958): 270-76.
- . "Letters from Emily Carr to Ruth Humphrey 1937 to 1944", *University of Toronto Quarterly*, 41 (Winter 1972) 93-150.

- Ivins, William M. *Prints and Visual Communication*, Cambridge, Massachussets: The M.I.T. Press, 1953.
- James, Edwin Oliver. "Cremation and the Preservation of the Dead in North America", *American Anthropologist*, vol. 30, no. 2 (April 1928): 214-242.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, London, New York: Verso, 1999.
- Jewitt, John R. *Narrative of Capture and Confinement at Nootka*, Surrey, B.C. Canada: Heritage House, 2000.
- Jonaitis, Aldona. *Art of the Northwest Coast*, Seattle: U of Washington P., 2006.
- Joseph, Robert ed. *Listening to Our Ancestors: The Art of Native Life along the North Pacific Coast*, Washington, D.C.: the National Geographic Society, 2005.
- Kan, Sergei. "The 19th-Century Tlingit Potlatch: A New Perspective", *American Ethnologist*, vol. 13, no. 2 (May 1986): 191-212.
- Kew, J.E. Michael. "Anthropology and First Nations in B.C.", *B.C. Studies* 100 (1994): 78-105.
- Klein, Melanie. *Envy and Gratitude and Other Works 1946-1963*, Vintage, 1997.
- Kofman, Sarah. *El nacimiento del arte: una interpretación de la estética freudiana*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1973. Trad. Patricio Canto
- Kogan, Jacobo. *El lenguaje del arte: Psicología y Sociología del arte*, Buenos Aires: Paidós, 1965.
- Kris, Ernst. *Psicoanálisis del arte y del artista*, Buenos Aires: Paidós, 1964.
- , *Psychoanalytic explorations in art*, New Cork: Schocken Books, 1964.
- Kröller, Eva-Marie. "Literary Versions of Emily Carr", *Canadian Literature* 109 (1986): 87-98.
- Kuper, Adam. "The Return of the Native", *Current Anthropology*, 44, 2003: 389-402.
- Kuspit, Donald. *Signos de Psique en el arte moderno y posmoderno*, Madrid: Akal, 2003. Trad. Alfredo Brotons Muñoz

- Lacan, Jacques. *Écrits*, París: Senil, 1966.
- . *Seminario II: “El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica”*, Barcelona: Paidós, 1984.
- . *Seminario III: Las Psicosis*, Barcelona: Paidós, 1984.
- . *Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós, 1991.
- Lang, Andrew. “Method in the Study of Totemism”, *American Anthropologist*, vol.14, no.2 (April 1912): 368-382.
- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de Psicoanálisis*, Barcelona: Paidós, 1996. Trad. Fernando Gimeno Cervantes
- Laurence, Robin. *Beloved Land: The World of Emily Carr*, Vancouver Art Gallery.
- Lee, H. B. “The Cultural Lag in Aesthetics”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 6, nº 2, December 1947: 120-138.
- Lee, Richard B. “Art, Science, or Politics? The Crisis in Hunter-Gatherer Studies”, *American Anthropologist*, vol. 94, no. 1 (March 1992): 31-54.
- Lee, Richard B. y de Vore, Irven eds. *Man the Hunter*, New York: Aldine de Gruyter, 1968.
- Lee, Richard B. y Daly Richard. eds *The Cambridge Encyclopedia of Hunters and Gatherers*, Cambridge UP, 1999.
- Leiris, Michel. *L’Afrique fantôme*, Gallimard, 1988.
- Lévi-Strauss, Claude. “La notion de archaïsme en ethnologie”, *Cahiers Internationaux de Sociologie*, 12, 1952: 32-35.
- . *La voie des Masques*, Geneva: Skira, 1975.
- . *Antropología estructural*, Paidós, 1987a. Trad. Eliseo Varón
- . “The Concept of Primitiveness”, *Man the Hunter*, R. Lee y I. de Vore, eds., Chicago: Aldine, 1987b: 349-352.
- . *The Savage Mind*, London: Weidenfeld & Nicholson, [1966] 1989.
- . *Mirar, escuchar, leer*, Madrid: Siruela, 1994. Trad. Emma Calatayud
- . *Mythologiques* en 4 volumes, Librairie Plon, 2009.

Listening to Our Ancestors: The Art of Native Life along the North Pacific Coast, ed. Robert Joseph, Washington, D.C.: the National Geographic Society, 2005.

Lledó, Emilio. *Elogio de la infelicidad*, Valladolid: cuatro. ediciones, 2005.

Loevgren, Sven. *The Genesis of Modernism: Seurat, Gauguin, van Gogh and French Symbolism in the 1880's*, Uppsala: Almqvist&Viksell's Boktrydery, 1959.

Luckyj, Natalie. *Visions and Victories: 10 Canadian Women Artists, 1914-1945*, London: London Regional Art Gallery, 1983.

Lynton, Norbert. *Historia del arte moderno*, Barcelona: Destino, 1988.

MacDonald, George F. *Haida Monumental Art*, Vancouver: U of British Columbia P., 1983.

------. *The Totem Poles and Monuments of Gitwangak Villages*, Ottawa: National Historic Parks and Sites Branch, Parks Canada, 1984.

MacDonald, J.A. "Emily Carr: Painter as Writer", *British Columbia Library Quarterly*, 22 (April 1959): 17-23.

MacDonald, Thoreau. *The Group of Seven*, Toronto: Ryerson Press, 1944.

McInnes, Graham Campbell. "L' Art d' Emily Carr", *Gants du Ciel* 9 (Automne 1945): 61-72.

McLennan, Bill and Duffek, Karen. *The Transforming Image: Painted Art of Northwest Coast*, London: Combined Academic, 2002.

Macleod, William Christie. "Certain Mortuary Aspects of Northwest Coast Culture", *American Anthropologist*, New Series, Vol. 27, No. 1. (January-March 1925): 122-148.

Macnair, Peter, et al. *Down from the Shimmering Sky: Masks of the Northwest Coast*, Vancouver Art Gallery, 1998.

Macnair, Peter y Stewart, Jay. *To The Totem Forests: Emily Carr and Contemporaries Interpret Coastal Villages*, Victoria (B.C.) Art Gallery of Greater Victoria, 1999. Edición electrónica:
www.emilycarr.org/totems/contents.htm.

MacNeish, June Helm. "Problems of acculturation and livelihood in a northern Indian band", *Contributions à l'Etude des Sciences de l'Homme*, 3, 1956: 169-81.

Malin, Edward. *Totem Poles of the Pacific Northwest Coast*, Portland, Oregon: Timber Press, 1986.

- Malinowski, Bronislaw. *Argonauts of the Western Pacific*, Waveland Press, [1922] 1984.
- Marshall, Yvonne y Maas, Alexandra. "Dashing Dishes", *World Archaeology*, vol.28, no. 3 (February 1997): 27 y ss.
- Martín, Félix. *Whitman*, Madrid: Síntesis, 2003.
- Masco, Joseph. "It is a Strict Law That Bids us Dance': Cosmologies, Colonialism, Death, and Ritual Kwakwaka'wakw Potlatch, 1849 to 1922", *Comparative Studies in Society and History*, vol. 37, no. 1 (January 1995): 41-75.
- Matisse, Henri. «Notes d'un peintre », *La Grand Revue* 52 (24), 25 de diciembre 1908
- Mauss, Marcel. *The Gift: The form and reason for exchange in archaic societies*, Routledge, [1924] 2007.
- Michaels, Walter Benn. *Our America: Nativism, Modernism and Pluralism*, Durham: Duke UP., 1995.
- Miller, James E. ed. *Walt Whitman: Complete Poetry and Selected Prose*, Boston: Houghton Mifflin Company, 1959.
- Moray, Gerta. "Wilderness, Modernity and Aboriginality in the Paintings of Emily Carr", *Journal of Canadian Studies* 33, no. 2 (1998): 43-65.
- . *Unsettling Encounters: First Nations Imagery in the Art of Emily Carr*. Vancouver: UBC Press, 2006.
- Morra, Linda M. ed. *Corresponding Influence: Selected Letters of Emily Carr and Ira Dilworth*, Toronto: U of Toronto P., 2006.
- Muckle, Robert J. *The First Nations of British Columbia: An Anthropological Survey*. Vancouver: UBC Press, 2003.
- Murray, John. *The Beginning of Vision: The Drawings of Lauren S. Harris*, Oshawa: Robert McLaughlin Gallery, 1982.
- Myers, Fred R. "The politics of representation: Anthropological discourse and Australian Aborigines", *American Ethnology* 13, 1986: 138-153.
- . "Critical Trends in the Study of Hunter-Gatherers", *Annual Review of Anthropology*, 17, 1988: 261-82.

- Nasgaard, Roald. *The Mystic North: Symbolist Landscape Painting in Northern Europe and North America, 1890-1940*, Toronto: Art Gallery, 1984.
- Newlands, Anne. *Emily Carr: An Introduction to her Life & Art*, Firefly Books, 2002.
- Nicholas, George P. y Thomas D. Andrews eds. *At a Crossroads: Archaeology and First Peoples in Canada*, Burnaby, BC: SFU Archaeology Pres, 1997.
- Nicolson, Benedict. "Post Impressionism and Roger Fry", *The Burlington Magazine* 1951, vol. 93 no. 574 (January): 11-15.
- Olmo Pintado, Margarita y Monge Martinez, Fernando. "Historia etnológica de los indios norteamericanos", *Etnohistoria I*. Akal, 1992.
- Ortíz de Zárate, Amaya. "La Psicología del Arte de Vygotsky", *Trama & Fondo*, n° 3.
- Otten, Charlotte M. ed. *Anthropology and Art: Reading in Cross-Cultural Aesthetics*, Austin and London: U of Texas P., 1971.
- Pagh, Nancy. "Passing Through the Jungle: Emily Carr and Theories of Women", *Mosaic*, vol. 25 (4), Winnipeg, Manitoba, 1992: 63-79.
- Palusci, Oriana. "Emily Carr: Painting and Her Twin, Writing", *Literature and Visual Arts in the Twentieth Century*, Carpi, Daniela (ed. and introd.) Bologna, Italy: Re Enzo 2001.
- Pearson, Ralph M. *How to See Modern Pictures*, New York: Dial Press, 1925.
- Pereña, Francisco. *La pulsión y la culpa: Para una clínica del vínculo social*, Madrid: Síntesis, 2001.
- . *El hombre sin argumento: Una introducción a la clínica psicoanalítica*, Madrid: Síntesis, 2002.
- . *De la violencia a la crueldad: Ensayo sobre la interpretación, el padre y la mujer*, Madrid: Síntesis, 2004.
- Pett, Alexandra. "Writing and Painting under the Gaze: Emily Carr's Growing Pains", *West Virginia University Philological Papers (WVUPP)* 48 (2001-2002): 55-66.
- Rabinow, Paul y William M. Sullivan eds. *Interpretive Social Science: A Second Look*, Berkeley: U of California P., 1987: 141-156.
- Raven Travelling: Two Centuries of Haida Art*. Daina Augaitis et al. Vancouver: Vancouver Art Gallery, 2006.

- Read, Herbert. *El arte ahora*, Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1973. Trad. Enrique L. Revol
- Reid, Bill. *The Raven Steals the Light*, Vancouver: Douglas & McIntyre, 1996.
- . *Solitary Raven: Selected Writings of Bill Reid* (ed./int. Robert Bringhurst), Vancouver: Douglas & McIntyre, 2000.
- Reid, Dennis. *The Group of Seven*, Ottawa: National Gallery of Canada, 1970.
- Ricou, Laurie. "Dumb Talk: Echoes of the Indigenous Voice in the Literature of British Columbia", *BC Studies* 65 (1985): 34-47.
- Riddington, R. "Knowledge, power, and the individual in subarctic hunting society", *American Anthropologist* 90 (1987): 98-110.
- . "From hunt chief to prophet: Beaver Indian dreams and Christianity", *Arctic Anthropology* 14 (1987): 8-18.
- Rifflet-Lemaire, Anira. *Lacan*, Barcelona: Edhasa, 1971.
- Rimstead, Roxanne. "Klee Wyck: Redefining Region through Marginal Realities", *Canadian Literature* 130, Vancouver: University of British Columbia (1991): 29-59.
- . "Introductions: Double Take: The Uses of Cultural Memory", *Essays on Canadian Writing: Cultural Memory and Social Identity* 80 (Fall 2003): 1-14.
- Ringbom, Sixten. "Art in the Epoch of the Great Spiritual: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 29 (1966): 386-418.
- Rodríguez Pascual, Gabriel. *El arco creativo: aproximación a una teoría unificada de la creatividad*, Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2005.
- Rohlfen Udall, Sharyn. *Carr, O'Keeffe, Kahlo: places of their own*, New Haven and London: Yale UP, 2000.
- Rohner, Ronald P. ed. *The Ethnography of Franz Boas: Letters and Diaries of Franz Boas Written on the Northwest Coast from 1886 to 1931*, Chicago: Chicago UP, 1969.
- Rookmaaker, H.R. *Gauguin and 19th Century Art Theory*, Amsterdam: Swets & Zeitlinger, 1972.

- Rubin, William ed. *Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, New York: Museum of Modern Art, 1984.
- Sahlins, Marshall. "Notes on the Original Affluent Society", *Man the Hunter*, R. Lee y I. de Vore, eds., Chicago: Aldine, 1968: 85-89.
- Sapir, Edward. "Some Aspects of Nootka Language and Culture", *American Anthropologist*, vol. 13, no. 1 (January 1911): 15-28.
- Segalen, Victor. *Peintures*, París: Gallimard, 1983.
- . *Les Immémoriaux*. Paris: Seuil, 1985.
- . *Ensayo sobre el exotismo: Una estética de lo diverso y textos sobre Gauguin y Oceanía*, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- . *Stèles* (con notas de Christian Doumet), París : Le Livre de Poche classique, 1999.
- Shadbolt, Doris. *Emily Carr: A Centennial Exhibition*, Vancouver: Vancouver Art Gallery, 1971.
- . *The Art of Emily Carr*, Vancouver: Douglas & McIntyre, 1979.
- . *Emily Carr: the Mature Years*, (catalogue) London: Canada House Gallery, 1979.
- Simmen, Jeannot y Kohlhoff, Kolja. *Kasimir Malevich: Vida y obra*, Colonia: Köneman, 2000.
- Some Canadian Women Artists* (Catalogue), Ottawa: National Gallery of Canada, 1975.
- Spivak, Gayatri C. "Can the Subaltern Speak?", *Marxism and the Interpretation of Culture*. Cary Nelson y Lawrence Grossberg, eds. Urbana: University of Illinois Pres, 1988: 271-313.
- Stacton, David Derek. "The Art of Emily Carr", *Queen's Quarterly* 57 (Winter 1950-51): 499-509.
- Stewart, Hilary. *Looking at Indian Art of the Northwest Coast*, Vancouver: Douglas & McIntyre, 1979.
- . *Looking at Totem Poles*, Vancouver: Douglas & McIntyre, 1993
- Stewart, Janice. "Cultural Appropriations and Identificatory Practices in Emily Carr's 'Indian Stories'", *Frontiers – A Journal of Women's Studies*, vol. 26, Boulder, Colorado (2005): 59-72.

- Stich, K. P. "Painters' Words: Personal Narratives of Emily Carr and William Kurelek", *Essays on Canadian Writing* (ECW) 29 (Summer 1984): 152-174.
- Stokes, Adrian. *La pintura y el mundo interior: incluyendo un diálogo de Donald Meltzer / Adrian Stokes*, Buenos Aires: Hormé, 1967.
- Suttles, Wayne. "Coping with Abundance: Subsistence on the Northwest Coast", *Man the Hunter*, Lee, Richard B. y de Vore, Irvén, New York: Aldine de Gruyter, 1968.
- Suzman, James. "Hunting for histories in the Kalahari", *Hunter-Gatherers in History, Archaeology and Anthropology*, Alan Barnard ed., New York: Berg, 2004.
- Swanton, John R. "The Development of the Clan System and of Secret Societies among the Western Tribes", *American Anthropologist*, vol. 6 (1904): 477-485.
- , *Contributions to the Ethnology of the Haida*, The Jesup North Pacific Expedition, Memoir of the American Museum of Natural History, Volume V, New York: G.E. Stechert, 1905.
- , "Social Conditions, Beliefs, and Linguistic Relationship of the Tlingit Indians", *The 26th Annual Report of the Bureau of American Ethnology*, 1908. Washington DC: U.S. Government Printing Office. pp. 391-486.
- , *Skidegate Haida Myths and Stories* [edited and translated by John Enrico], Skidegate: Queen Charlotte Islands Press, 1995.
- A Sweet Foretaste of Heaven: Artists in the White Mountains 1830-1930*, Hanover: Hood Museum of Art, Dartmouth College, 1988.
- Thom, Ian M. *Emily Carr in France*, Vancouver: Vancouver Art Gallery, 1991.
- , *Emily Carr: Art and Process*, Vancouver: Vancouver Art Gallery, 1998.
- Thom, William Wylie. "Emily Carr in Vancouver: 1906-1913", *The Fine Arts in Vancouver, 1886-1930: An Historical Survey*, pp. 59-76. Master's Thesis, University of British Columbia, 1969.
- Thomas, Hilda L. "Klee Wyck: The Eye of the Other", *Canadian Literature*, no. 136, Vancouver: University of British Columbia, 1993: 5-20.
- Tippett, Maria. "A Paste Solitaire in a Steel-Claw Setting: Emily Carr and Her Public", *British Columbia Studies*, no. 20 (Winter 1973-74): 3-14.
- , "Who 'Discovered' Emily Carr?", *Journal of Canadian Art History* 1 (Fall 1974): 30-34.

- . "Emily Carr's 'Blunden Harbour'", *National Gallery of Canada Bulletin* no. 25 (1975): 33-37.
- . "Emily Carr's *Klee Wyck*", *Canadian Literature*, no. 72 (Spring 1977): 49-58.
- . "The First Conscious Expression of the Rhythm of Life: Emily Carr", *From Desolation to Splendour: Changing Perceptions of the British Columbia Landscape*, Toronto: Clarke, Irwin & Co., 1977.
- . *Emily Carr: A Biography*, Toronto: Stoddart Publishing Co., 1999.
- Todorov, T. *The Conquest of America: The Question of the Other*, New York: Harper & Row, 1984.
- Tooby, Michael *The True North: Canadian Landscape Painting, 1896-1939*, London: Lund Humphries with the Barbican Gallery, 1992.
- To The Totem Forests: Emily Carr and Contemporaries Interpret Coastal Villages*, Vancouver Art Gallery, 2000.
- The Transcendental Painting Group: New Mexico, 1938-1941*, Albuquerque: Albuquerque Museum, 1982.
- "Transcendentalism", <http://encarta.msn.com>.
- Trilling, Lionel. "Freud: Within and Beyond Culture" *Beyond Culture: Essays on Literature and Learning*, Harcourt Brace Jovanovich, 1965.
- . "Freud and Culture", "Art and Neurosis" *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society*, Harcourt Brace Jovanovich, 1975.
- . *The Opposing Self: Nine Essays in Criticism*, New York: Harcourt Brace Jovanovich, [1955] 1978.
- Twigg, Alan. *First Invaders: The Literary Origins of British Columbia*, Vancouver: Ronsdale Press, 2004.
- Vygotsky, Lev. *Psicología del arte*, Barcelona: Paidós, 2006. Trad. Carles Roche
- Walker, Doreen ed. *Dear Nan: Letters of Emily Carr, Nan Cheney and Humphrey Toms*, Vancouver: UBC Press, 1990.
- Weston, Jessie L. *From Ritual to Romance*, Cosimo Classics, [1920]2005.
- Whitman, Walt. *Complete Poetry and Selected Prose* (editado y prologado por James E. Miller, Jr.), Boston: Houghton Mifflin Company, 1959.

- .*Walt Whitman selected poems* (Harold Bloom editor), The Library of America, 2003
- Wike, Joyce. "The Role of the Dead in North-West Coast Culture", *Indian Tribes of Aboriginal America selected papers of the XXIX International Congress of Americanists*, vol. 3, (1952): 97-103.
- . "Social Stratification among the Nootka", *Ethnohistory*, Vol. 5, No. 3 (Summer 1958): 219-241.
- Wilkin, Karen. *Fifty Years of Canadian Landscape Painting* [introduction], New York: Grace Borgenitch Gallery, 1987.
- Willems-Braun, Bruce. "Buried Epistemologies: The Politics of Nature in (Post) Colonial British Columbia", *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 87, no. 1 (March 1997): 3-30.
- Winch, Terrence ed. *All Roads are Good: Native Voices on Life and Culture*, Washington D.C.: Smithsonian Institution, 1994.
- Winnicott, D. W. *Playing and Reality*, Brunner-Routledge, 2004.
- Wollheim, Richard. "Freud and the Understanding of Art", *British Journal of Aesthetics*, vol. X, 1970: 211-224.
- . *Freud*, Barcelona: Grijalbo, 1973.
- . *La pintura como arte*, Madrid: Visor, 1997. Trad. Bernardo Moreno Carillo
- Zambrano, María. *El hombre y lo divino*, México: FCE, 1955.
- . *La Agonía de Europa*, MínimaTrotta, 2000.
- De Zehger, M. Catherine. *Inside the Visible: an elliptical traverse of 20th century art, in, of, and from the feminine*, Boston: The Kanaal Art Foundation; The Institute of Contemporary Art, 1996.

ARCHIVOS

- Public Archives of Canada, Ottawa. MG 30, D 215. Emily Carr Papers: Original Journals; Correspondence to and from Ira Dilworth; from Lawren Harris; miscellaneous notes and correspondence.
- National Gallery of Canada: Emily Carr Correspondence.

United Church of Canada/Victoria University Archives, Toronto: Presbyterian Church in Canada Board of Foreign Missions fonds, Records Pertaining to missions to the Aboriginal People in Western Canada, fonds 122/14, 79.200C – box 2 – file 26.

University of British Columbia Library, Special Collections, Vancouver: Nan Cheney Papers.

Provincial Archives of British Columbia, Victoria: Emily Carr Correspondence (photocopies of material stored at the Public Archives of Canada, Ottawa).

- Provincial Archives of British Columbia: Richard Carr's Diary.
- British Columbia Archives: Emily Carr's Journals MSS 2181.
- British Columbia Archives: Emily Carr's Klee Wyck typescript MSS 2181.
- British Columbia Archives: Emily Carr's Manuscripts MSS 2181.
- British Columbia Archives: Emily Carr's Lecture on Totems, 1913 MSS 2181, Box 7, Folder 33.
- British Columbia Archives: Harris-Carr correspondence MSS 2181, Box 2.
- British Columbia Archives: Newcombe, C.F.'s Fieldnotes MSS 1077.